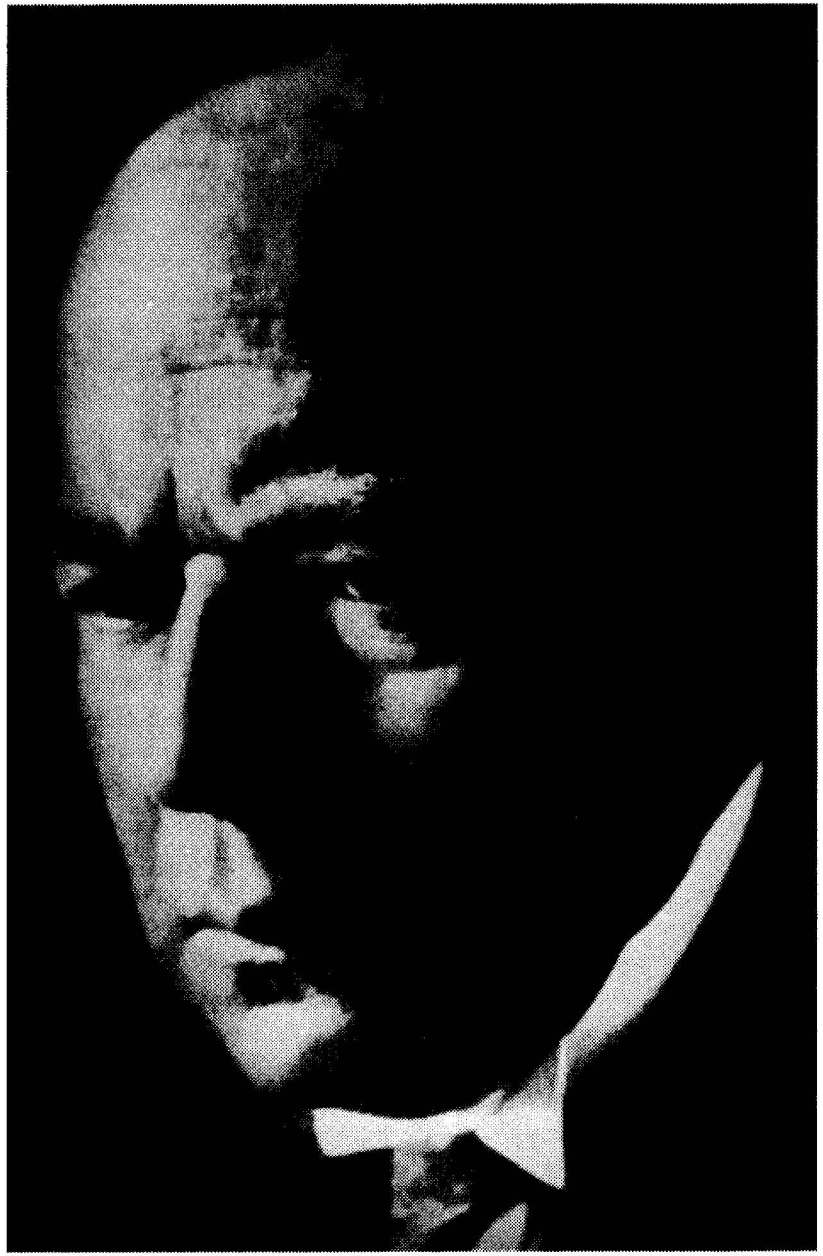

Освальд ШПЕНГЛЕР

ЗАКАТ ЕВРОПЫ

ОЧЕРКИ МОРФОЛОГИИ МИРОВОЙ ИСТОРИИ

1

ГЕШТАЛЬТ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Москва
«Мысль» 1998

ББК 87.3(4Г)
Ш 83

РЕДАКЦИЯ ПО ИЗДАНИЮ
БИБЛИОТЕКИ «ФИЛОСОФСКОЕ НАСЛЕДИЕ»

Перевод с немецкого, вступительная статья
и примечания *К. А. Свасьяна*

ISBN 5-244-00656-8
ISBN 5-244-00657-6

© Издательство «Мысль». 1998.

ОСВАЛЬД ШПЕНГЛЕР И ЕГО РЕКВИЕМ ПО ЗАПАДУ

Как тяжело ходить среди людей
И притворяться непогибшим,
И об игре трагической страстей
Повествовать еще не жившим.

И, вглядываясь в свой ночной кошмар,
Строй находить в нестройном вихре чувства,
Чтобы по бледным заревам искусства
Узнали жизни гибельной пожар!

Александр Блок

1. Пророк в своем отечестве

История этой необыкновенной книги, с самого момента ее выхода в свет в мае 1918 года и вплоть до наших дней, оказалась историей обширных искажений и недоразумений. Головокружительный шедевр, не оставивший равнодушным ни одного из соприкоснувшихся с ним современников, от — в поперечном срезе — сколько-нибудь образованных обывателей до университетских профессоров и от — в срезе продольном — крупных промышленников до вершителей судеб эпохи[1], он по прошествии двух-трех десятилетий выглядел

[1] Скажем, Муссолини и Ленина, хотя и с диаметрально противоположными эффектами воздействия, где восторг итальянского вождя уравновешивался гневом вождя советского, настолько нешуточным, что именно книга статей Бердяева, Букшпана, Степуна

уже «шлаком», занявшим постылое место в историко-философских компиляциях [2]. Теперь, из ретроспективы десятилетий, приходится выяснять, идет ли речь всего лишь о мощной сенсации с вполне естественным в этом случае эффектом скорейшего протрезвления или о чем-то гораздо более сложном, символическом, симптоматичном, как бы косвенно подтверждающем прогноз автора о ссыхании, упрощении, переходе в феллашество европейского человека, европейского, по меньшей мере, *читателя*. Казалось бы, вся совокупность факторов, от прихотей авторской воли до вполне предсказуемых читательских стереотипов, была и в самом деле обращена на то, чтобы упростить, опошлить и уже непоправимо извратить многосложные внутренние изломы этой «дерзкой, глубокой, филигранной, абсурдной, подстрекательской и великолепной» (Льюис Мэмфорд) книги. Скажем так: книги, диковинным образом сумевшей совместить в себе сенсационность *и* глубину, одинаково потакая как вкусам публики, так и метафизической ностальгии родственных душ, где автору, с одной стороны, доводилось получать письма вроде письма какой-то старой дамы, признававшейся ему, что хотя она и не прочитала его книгу, но, возможно, он смог бы посоветовать ей, куда и как следовало бы ей теперь вложить свои ценные бумаги, и где, с другой стороны, «Закат Европы» мог быть оценен как «наиболее значительная философия истории со времен Гегеля» [3]. Полярность, что и говорить, достаточно резкая, тем более что реакция с обеих сторон

и Франка, вышедшая в 1922 году под заглавием «Освальд Шпенглер и Закат Европы», послужила последней каплей в чаше терпения вождя, распорядившегося выслать за границу строптивую профессуру.

[2] Любопытная статистика: библиография работ о Шпенглере в Германии в промежутке между 1921—1925 годами насчитывает 35 наименований. В следующее пятилетие число их сокращается до пяти. Затем с 1931 по 1935 год — период, отмеченный травлей Шпенглера нацистами в связи с его книгой «Годы решения», — появляется девять работ, а с 1936 по 1940 год — снова пять. См.: *Merlio G.* Oswald Spengler. Temoin de son temps. Stuttgart, 1982. P. 7. В послевоенное время картина значительно ухудшилась, и лишь в 60-е годы благодаря усилиям Антона Мирко Коктанека, опубликовавшего переписку Шпенглера и некоторые материалы из наследия вместе с прекрасным биографическим исследованием, которое и по сей день остается уникальным по охвату материала и глубине его освоения (*Koktanek A. M.* Oswald Spengler in seiner Zeit. München, 1968), можно было бы говорить о некотором оживлении интереса, впрочем достаточно спорадического и эфемерного, как это видно уже по ситуации 80-х годов.

[3] Мнение Георга Зиммеля, успевшего незадолго до смерти прочитать 1-й том, Шпенглер не без гордости цитирует эту фразу. См.: *Spengler O.* Briefe 1913—1936. München, 1963. S. 131.

вполне отвечала провокационному составу самой книги, мастерски мимикрирующей свою романтическую *немецкую* незащищенность вытянутым в струнку *прусским «стилем Гинденбург»*. Мы вправе, впрочем, предположить, что уже одна эта сенсационность, прилипшая к книге с первых же дней ее рождения и таки осквернившая ее налетом несмываемой популярности, должна была бы насторожить более вдумчивого и брезгливого читателя, следовавшего старому ницшевскому априори: «Общепринятые книги — всегда зловонные книги». Насторожить прежде всего самого автора, ницшеанство которого, по крайней мере в этом пункте, граничило с патологичностью, во всяком случае с возможностью написать однажды (вчерне, про себя) такое: «Я всегда был аристократом. Ницше был мне понятен, прежде чем я вообще узнал о нем» [4]. Жалобы на популярность нередки у Шпенглера, но характерно, что они отлично уживаются в нем с явной волей к популярности; текст «Заката Европы», уже с титульного листа ставшего самым броским заглавием века, изобилует местами, сработанными на эффект, притом — что интереснее всего — отнюдь не всегда в ущерб содержанию; тут временами демонстрируется прямо-таки невероятное мастерство подавать утонченнейшие и по самой своей структуре рассчитанные на вкус редкого эрудита нюансы мысли в этакой напористо-агитаторской манере; во всяком случае картина, типичная для тех лет, — Освальд Шпенглер, прогуливающийся с отрешенным видом по Швабингу, и студенты, благоговейно подталкивающие друг друга: «Вот идет Закат Европы!» [5] — едва ли может быть списана на счет одних только студентов. Понять эту странную диалектику популярности и глубины без учета своеобразия самой эпохи, на фоне которой она разыгрывалась, было бы просто невозможно, и апелляция к упомянутому выше правилу Ницше, тем более что популярность самого Ницше переходила уже всякие границы, выглядела не больше чем очередной реминисценцией из старого доброго времени; привычные довоенные нормы культурно-духовной таксономичности лопались, как мыльные пузыри, в атмосфере воцаряющегося всеобщего хаоса, и если еще вчерашняя эсотерика могла уже вполне отвечать тематическому кругу газетных листков, позволяя любому фельетонисту горланить о том, что еще недавно

---

[4] Из неопубликованных автобиографических заметок, озаглавленных «Eis heauton» (К самому себе). См.: *Koktanek A. M.* Op. cit. S. 53.

[5] *Felken D.* Oswald Spengler. Konservativer Denker zwischen Kaiserreich und Diktatur. München, 1988. S. 135.

только вышептывалось, то судить о водоразделе между популярностью и глубиной оказывалось занятием во всех смыслах непростым и неоднозначным. Благовония шпенглеровской книги, пришедшейся как нельзя вовремя и ставшей в каком-то отношении самой *своевременной* книгой эпохи, странным образом не выветривались фактом ее общепринятости; не будем забывать, что сложнейшая фактура «Заката Европы», рассчитанная *по существу* на крайне узкий круг понимания[6], воспринималась на фоне полнейшего краха и передела прежней Европы и, стало быть, аудиторией если и мало что смыслившей в тонкостях контрапункта и теории групп, то самим строем своего апокалиптического быта вполне подготовленной к тому, чтобы *музыкально, инстинктивно, физиологически* различать на слух тысячеголосую полифонию аварийных сигналов, причудливо переплетающихся с щемяще-ностальгическими adagio в этой последней, может быть, книге *европейского* закала и размаха. Менялось уже само качество публики, влетевшей вдруг из столь ощутимой еще, столь размеренно-барской, *«застойно»*-викторианской эпохи в черные дыры эсхатологических *«страхов и ужасов»*, когда безукоризненный метроном истории, по которому прилежно разыгрывались интеллектуальные extemporalia только что минувшего века, сорвался внезапно в такие ритмические непредвиденности, что не потерять голову (в обоих смыслах: физическом и в том, что *«после физики»*) решительно выходило за рамки компетенции самой головы. Нам придется, хотим мы того или нет, вживаться в атмосферу *«жизненного мира»* шпенглеровской книги, придется так или иначе раскавычивать «Закат Европы» и предварять свое прочтение книги не post factum ее, а ante factum, в факте ее еще-не-написанности, но уже-переживаемости; к чему нам иначе читать ее! И если зловещие предсказания ее еще не полностью сбылись, если мы не окончательно предпочли еще лирике технику и живописи военно-морское дело, как не без упоенно-самоубийственного надрыва советовала нам эта книга, если, стало быть, мы не совсем еще утратили частоты восприятия, на которых только и берутся сокровеннейшие ее сигналы — *инфракрасные* и *ультрафиолетовые* ее лучи,— то нам удастся, пожалуй, схватить ее в единственно адекватных предпосылках ее возникновения: в точке пересечения роковых событий истории с интимнейшими причудами одинокой

[6] Пауль Рорбах, признававшийся в связи с 1-м томом, что ему недостает органа восприятия для этой философии, иронически вопрошал по выходе в свет 2-го тома: «Нужно ли и для этого предварительно изучить контрапункт и анализ?» (*Spengler O.* Briefe. S. 105).

души. «Говорю вам тайну: не все мы умрем, но все изменимся вдруг, во мгновение ока...» (1 Кор. 15, 51—52). Очень редкий случай, когда можно было календарно датировать это мгновение; в автобиографических набросках Шпенглера оно зафиксировано со всей торжественностью, подобающей моменту: «Сегодня, в величайший день мировой истории, который приходится на мою жизнь и столь властно связан с идеей, ради которой я родился, 1 августа 1914 года, я в одиночестве сижу дома. Никто и не думает обо мне»[7]. Эйфорическая уязвленность человека, уже с головой ушедшего в *свою книгу* и прогнозирующего *все последствия* этого дня, может быть, самого необыкновенного из всех дней, пережитых Европой; если допустимо применить к истории понятие инфаркта, то день этот следовало бы назвать *обширным инфарктом* прежней Европы, после которого — излеченная на американский лад: в 14 пунктах программы Вильсона или уже впоследствии (после *«второго удара»*) в плане Маршалла — она была уже решительно *не та*. Вдруг, в мгновение ока, распалась связь времен, и начался новый век *«вывихнутого времени»* в точном гамлетовско-эйнштейновском смысле слова, настолько вывихнутого, что уже в перспективе десятилетий разрыв между настоящим и прошлым будет психологически исчисляться десятками тысяч лет, словно бы речь шла не просто о политических и социальных катастрофах, а о естественноисторических катаклизмах; век воплощенных небылиц, которые и не снились никакому утописту, решительно невообразимых экспериментов, равно возможных в лабораториях и... в жизни; рискнем же на такой вот гипотетический эксперимент: попробуем представить себе случившееся из прошлого столетия глазами любого из мастеров и ясновидцев бреда — Гофмана, По, Гоголя, Лотреамона, Стриндберга, кого угодно. Вопрос: кто бы из них смог вообразить себе *такое*? То, что жанр будущей трагедии будет котироваться не *«ужасом и состраданием»*, а голой *статистикой*, чистыми и самообъяснимыми столбцами цифр, предвидел еще Достоевский. 100 миллионов жизней — он угадал эту круглую сумму, в которую должен был обойтись земной рай. Возможно, его догадка шла глубже, и он предчувствовал даже, что дело не в этой именно сумме, которая могла быть и удесятеренной, а в самой идее *открытого счета на жизнь*, где неограниченным *кредитором* выступала сама *смерть* и где демографическая проблема представала, таким образом, в двойной бухгалтерии перенаселенности не только

[7] *Naeher J.* Oswald Spengler. Reinbeck, 1984. S. 51f.

планеты, но и загробного мира: в конкурирующем перепроизводстве как живых, так и мертвых масс. Допустим же, что это действительно могло быть угадано; но какое перо взялось бы описать, с какой легкостью и быстротой пришлось будущему человечеству привыкать ко всему происходящему; уже в начале 20-х годов Шпенглер мог безошибочно констатировать удивительный выверт психики: «Мы за немногие годы научились почти не обращать внимания на события, которые до войны парализовали бы мир. Кто нынче думает серьезно о миллионах погибающих в России?»[8] Еще раз: умирали не все, хотя счет и был открыт на всех, но все *изменились*; от возвещенной Ницше *«смерти Бога»* оставался один лишь шаг к *онтологии нигилизма* и *вседозволенности*: если *«Бог мертв»*, значит, *«все позволено»*, а если *«все позволено»*, значит, *«все возможно»* — в этот бесхитростный сорит целиком умещался наступающий век, и дело сводилось лишь к частностям конкретизации. Возможным *«во мгновение ока»* стало решительно *всё*, как будто странный, эпатирующе-сумасбродный наказ Заратустры *«танцевать поверх самих себя»* (ну конечно же, очередная *«поэтическая»* выходка на фоне респектабельно-научных *«что делать»* Спенсера и профессора Карпентера) стал вдруг самопервейшей *практической* заповедью быта, предназначенной для той самой публики, которая еще вчера твердо знала, что́ можно и чего нельзя танцевать — к слову, можно *«кадриль»* и нельзя, скажем, *«апельсин»*,— и которая уже сегодня вынуждена была бы посчитаться с тем, что станцевать, да, можно и апельсин (в XV сонете 1-й части «Сонетов к Орфею» Рильке). Менялись, говоря еще раз словами апостола, *«мозги и составы»*; картезианско-кантовская модель XIX столетия, заставлявшая-таки действительность послушно следовать за мыслью, наполняла мысль ощущением такого всемогущества, что век, открывшийся надменной грезой Лапласа свести Вселенную в систему одновременных дифференциальных уравнений, должен был естественно заканчиваться самоупоенным проектом возведения *«хрустального дворца»*. Отдельные — повторим это слово — выходки не шли в счет; каждому веку приходилось так или иначе терпеть своих *«Франсуа Вийонов»*, беспризорников мысли и иждивенцев ее *«прогресса»*, одержимых, казалось бы, единственной страстью: открыть *«седьмую дверь»*. Читатель викторианской эпохи был беспощаден в своих приговорах, да и сами приговоры, за вычетом отдельных атавизмов

[8] *Spengler O.* Der Untergang des Abendlandes. München, 1924. Bd 2. S. 535.

вроде призыва небезызвестного норвежского критика высечь розгами Генрика Ибсена, вполне отвечали либеральному духу времени: вместо мрачных инквизиционных судилищ достаточными оказывались услужливо научные заключения, состряпанные в духе Ломброзо, Нордау или Германа Тюрка: о клинической невменяемости этого рода писателей и художников. Благополучие века требовало гарантий своего благополучия, и за довольным смешком обывателя над сумасшедшим гением[9] оставались незамеченными выпирающие симптомы будущей сумасшедше-гениальной действительности, провиденные Ницше: «Ах, если бы вы знали, как недалеко, как близко уже то время, когда будет иначе!»[10] Ибо происходило невероятное, более невероятное, чем могло бы вообразиться самому безответственному любострасту парадоксов: еще при жизни этих писателей на свет стали рождаться их герои, и притом в такой густой статистике, что из ретроспективы уже 20-х, 30-х годов будущего века можно было бы с большей или меньшей математической вероятностью определить количество, скажем, российских бесов, народившихся в год выхода в свет романа «Бесы», или бесов германских, метрика которых совпадала бы с периодом работы над фрагментами книги, скомпонованной и опубликованной впоследствии под заглавием «Воля к власти». Вчерашние изгои и психопаты, сегодня они уже задавали тон, ибо сегодняшняя действительность оказывалась всего лишь дотошно скопированной с их вчерашних *«поэтических»* и *«беллетристических»*, в целом невменяемых выходок, на деле, только прогнозов, прямо предсказывающих ближайшие неслыханные перемены и выкрикивающих на все лады глас вопиющего в пустыне Предтечи: *«Переменитесь!»* «Закат Европы» уже со всеми жесткими обертонами немецкого Untergang, включающего гибель, крушение, светопреставление, был в этом смысле обычнейшей констатацией повсеместно *переживаемого* факта; почва ускользала решительно из-под всех ног, являя полный разгул расфантазировавшейся действительности, за которой тщетно теперь пыталась угнаться мысль. Читательский вкус конца века, настоянный на строго размежеванных жанрах творчества и типах мировоззрения, должен был мучительно привыкать ко всем формам творческого и мировоззренческого

[9] Тип эпохи всеобщего равенства, невыносимо метко зафиксированный Фридрихом Геббелем: «Некто, у которого перед Мадонной Рафаэля на уме лишь одно: гляди-ка, и у нее есть ребенок» (*Hebbels* Werke. T. 9. Tagebücher II / Hrsg. von Th. Poppe. Berlin, o.J.S.414).

[10] *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 339.

промискуитета, притом что прежние твердые правила классификации и таксономии выглядели до смешного неуместными в попытках как-то справиться с буйством гибридов, прорастающих на ниве культурного творчества, от искусства и науки до философии, богословия, политики, чего угодно. Возможно, в хаотических, рассвирепевших судьбах века не последнюю роль сыграло это тупоупрямое нежелание считаться с реалиями и стремление подогнать их под привычные правила старого доброго времени, когда можно еще было спокойно отличать фантастическое от реального... Теперь уже *реалистами* приходилось становиться *всем*, ибо чем же, как не отчаянными потугами дотянуться до самой реальности и, стало быть, только разновидностями *нового реализма*, были все эти футуризмы, кубизмы и экспрессионизмы, талантливо или бездарно воспроизводящие в символах то именно, с чем на каждом шагу сталкивался обыватель в реалиях социальных или экономических потрясений, что, следовательно, перешло уже из измерения фантазии в зону точных наук, быта, самой жизни, этой представшей вдруг воочию сущей bête noire hoffmannesque et gogolesque, которую оставалось лишь срисовывать с натуры, чтобы явить ошеломленному глазу вполне натуральный бедлам вчерашних незыблемых твердынь. Еще раз: все вдруг стало возможным в мире, где младенческий лепет дадаиста точнее копировал действительность, чем толстенные романы иных патриархов реализма, и где строгие математические формулы посрамляли по степени заноса любую заумь и сюрреалистические манифесты,— в мире, где атеистов, рожденных после Достоевского, Константина Леонтьева и Ницше, мог *«мучить Бог»*, а теологам вполне сходило с рук устраивание публичных диспутов на тему: «Жил ли Иисус?»[11], сходило с рук и не такое — я беру предельный случай, когда слывущий величайшим теологом века Карл Барт мог находить *«конструктивную идею»* и вклад в *«решение социального вопроса»*... в сталинизме (разумеется, с противопоставлением его *«сатанинскому»* гитлеризму!)[12] и признаваться 5 марта 1953 года своим студентам, что он «годами, и особенно в течение последних недель, молился за Сталина»[13]. Что ж, почва, ускользающая из-под всех ног, не сделала исключения и для *«величайшего теолога»*, и мы уже не удивимся, обнаружив уникально засвидетельствованный алгоритм всех подобного рода казусов в методологической цитадели *научного рационализма*, который, спасая себя, а заодно и вверенные ему смежные доминионы богословия и вообще научности, оказался способным на захватывающее salto immortale — из мира вчерашних каузальностей в атмосферу волшебных сказок: отношение к *«объектам»*, традиционно определявшееся здесь вполне рациональной установкой на *«как»*, он счел возможным заменить новой установкой, едва ли уже отличающейся от самых непредсказуемых напастей театра Антонена Арто: *«а почему бы нет»*[14]. Ну чем же не *«поэтическая»* — впрочем, уже и *«научная»*, *«теологическая»*, какая угодно — выходка: *а почему бы Карлу Барту не помолиться за здоровье Сталина*? Поэт, чувствуя почву, уходящую из-под ног, запутался бы все же иначе: с бóльшим тактом по отношению к смыслу и с большей прозорливостью — ну, скажем, так:

> Все перепуталось, и некому сказать,
> Что, постепенно холодея,
> Все перепуталось, и сладко повторять:
> Россия, Лета, Лорелея.
>
> *О. Мандельштам*

Сенсационность «Заката Европы» на этом фоне могла, что и говорить, вполне уживаться с нелегкостью его прочтения. Другой вопрос, во что вылилась эта столь необычная уживчивость; если мы отвлечемся от аспекта популярности шпенглеровской книги, то шкала оценок окажется отнюдь не столь однозначной, хотя едва ли можно будет назвать еще одну книгу, которая вызвала бы такое дружное смятение среди — скажем это слово при всех скидках на его вопиющую неуместность — *«коллег»*. Ситуация действительно выглядела вопиющей: в ученой Германии можно было бы представить себе что угодно, но только не внезапность, с которой этот неизвестно откуда взявшийся самозванец одолел неприступнейшие твердыни самой сакраментальной зоны немецкой мысли: *философии культуры*. Скудные биографические справки, наведенные уже потом, ex post facto, лишь разожгли скандальность случившегося; речь шла всего-навсего о бывшем гимназическом учителе, литературная карьера которого сводилась до сих пор к десятку газетных статей, сущих безделушек на тему «немецких и французских карикатур»,

[11] «Hat Jesus gelebt?»: в Берлине в 1910 году с развешиванием афиш и при участии популярнейших пасторов.

[12] *Barth K.* Die Kirche zwischen Ost und West // Der Götze wackelt. Zeitkritische Aufsätze, Reden und Briefe. Berlin, 1961. S. 137.

[13] *Marquardt F. W.* Theologie und Sozialismus. Das Beispiel Karl Barths. München, 1972. S. 69.

[14] Так формулирует это Гастон Башляр: «За прежней философией *«как»* в сфере научной философии появляется философия *«а почему бы нет»*» (*Башляр Г.* Новый рационализм. М., 1987. С. 32).

«импрессионизма» или «берлинской фарфоровой мануфактуры». Некоторого рода компенсацией могла бы, пожалуй, служить промовированная в 1904 году у Алоиса Риля докторская диссертация о Гераклите, если бы не стало известно, что устный экзамен, так называемый Rigorosum, был оценен на rite (удовлетворительно) лишь со второй попытки — характерный штрих: экзаменатор отметил недопустимо малое количество цитат из специальной литературы. Была, правда, еще одна официальная работа, сданная наряду с «Гераклитом» к государственному экзамену,— «Развитие зрительного органа на высших стадиях животного царства», но и она едва ли спасала положение. Словом, ничто в этом человеке не предвещало того, что в один прекрасный день он заявится на подиуме немецкой философии и станет, по язвительному выражению Адорно, «отчитывать ее, как фельдфебель одногодичника-добровольца»[15]; этакое пренебрежительно-надменное veni-vidi-vici самоуверенного автодидакта, оптом списывающего за негодностью весь факультет ошеломленных *«коллег»* и провозглашающего себя Коперником исторической науки, при, надо полагать, психологически подразумеваемой скидке на все еще скромность данного сравнения[16]. Об ответной реакции гадать не приходится; что оскорбляло больше всего, так это высокомерно-недифференцированная манера (отработанная конечно же на классическом в этом отношении полигоне ницшевских текстов) оптового третирования умов, притом умов любого калибра — идеологически разных, вдобавок ко всему даже не знаемых, не прочитанных, в лучшем случае удостоенных беглого *«физиогномического»* взгляда. Шпенглер — мастер ювелирного жеста, демонстрирующий местами головокружительное умение жонглировать фарфором без единого осколка — оборачивается тут неким *«гиппопотамом»* критики (если слово *«критика»* вообще уместно в данном случае), предпочитающим работать большими *«площадями»* давления, предварительно под-

[15] *Adorno Th. W.* Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Frankfurt/M., 1969. S. 53.

[16] Список цитируемых авторов в обоих томах «Заката Европы» ограничен именами исключительно *специалистов* в области филологии, археологии, египтологии, иранистики, арабистики и т. д., поставляющих *материал* для архитектонических замыслов автора — совсем по модели Фюстель де Куланжа: *век анализа на день синтеза* — и играющих, стало быть, чисто *«служебную»* роль в композиции книги. *«Концептуальные»* авторы, собственно *«коллеги»*, за вычетом, пожалуй, глубоко почитаемого Эдуарда Мейера, крупнейшего историка древнего мира, и нескольких спорадических упоминаний еще двух-трех современников (Гарнака, Зомбарта, Трёльча), обойдены здесь однозначным молчанием.

гоняя под себя несовместимый по обычным меркам материал. Примеров более чем достаточно. Требуется, скажем, дать оценку современным философам, при условии: захватить как можно больше *«площади»* и затратить как можно меньше времени и сил (ну прямо какой-то инженерный расчет!). Что *«современные философы»* — реалия донельзя дифференцированная и требующая как раз максимума времени и сил — это здесь меньше всего принимается во внимание. Спрашивается: есть ли такой алгоритм, в котором разом уместились бы все *«современные философы»*, все равно — материалисты или идеалисты, позитивисты или интуитивисты, неокантианцы, неогегельянцы или неофихтеанцы. У Шпенглера их с дюжину. Кто, восклицает он, из нынешних ученых способен выказать хоть какой-то толк в понимании великих хозяйственных вопросов эпохи: финансовых сделок, трансконтинентальных путей, машинной индустрии? Кто — по новому кругу — в силах осмыслить социальные и политические потрясения эпохи: мировую войну, перекройку карты мира, русский вопрос? Кто — модулируя в новую тональность — владеет корпусом знаний хотя бы своего времени? Есть ли среди них хоть один *математик* большого стиля? Инженер? Банкир? Государственный муж? Дальше в ход идут сплошные козыри: досократики, которые были *«купцами»*, *«политик»* Платон, *«министр»* Конфуций, Лейбниц, пишущий меморандум французскому королю, Гёте, интересующийся Панамским каналом... Ну вот и попробуйте теперь под таким прессом различить Гербарта и Лотце, Спенсера и Эйкена, тех, у которых *«первичен дух»*, и тех, у кого *«первична материя»*! Нетрудно догадаться, что ответный удар критики предполагал аналогичную степень недифференцированности; речь шла уже не только о point d'honneur факультета, но и о задетом самолюбии вообще *«современников»*: правых и левых, верующих и неверующих, идеологов и богемной братии. «Ренегат духа, подрубающий сук, на котором сам же сидит» — от этой сдержанной еще оценки Фридриха Мейнеке[17] до каких только полемических яростей не доходил спор вокруг Шпенглера! Обвинения в популизме, некомпетентности, шарлатанстве сыпались со всех сторон. Отто Нейрат, глава «Венского кружка» позитивистов, выпустил в свет книгу «Анти-Шпенглер»; философ Леонард Нельсон злобно потешался над автором «Заката Европы» в целом трактате, ядовитость которого сочилась уже с заглавия: «Нечистая сила. Посвящение в тайну искусства ворожбы Освальда Шпенглера и ясное, как

[17] *Meinecke F.* Über Spenglers Geschichtsbetrachtung. Werke. Bd 4. Stuttgart, 1959. S. 183.

солнце, доказательство неопровержимости его пророчеств вкупе с лептой, внесенной в физиогномику духа времени. Дар, ниспосланный для всех адептов метафизического созерцания в Троицын день». Семь видных немецких профессоров[18] — *«семеро против Фив»* — учиняют настоящее дознание шпенглеровской эрудиции (читай: дилетантизма) в специальном выпуске — «Spenglerheft» — респектабельнейшего международного «Логоса» за 1920—1921 годы. Для Томаса Манна речь идет всего лишь об «умной обезьяне Ницше»[19]. «Кем возомнил себя этот грошовый гипсовый Наполеон?» — огрызается Курт Тухольский[20]. Герман Брох раздраженно отмахивается от шпенглеровской «невежественной заносчивости»[21]. Своего рода апогея достигла эта неприязнь у марксистов. Вальтер Беньямин, спрошенный о своем отношении к Шпенглеру, не идет уже дальше ядовитой слюны: «Какого я о нем мнения? Тривиальный паршивый пес»[22], а в незакомплексованно вульгарных анализах Лукача этой ядовитости придается концептуальный вид: здесь уже речь идет о «паразитической интеллигенции империалистического периода»[23]. Жаргон более чем знакомый, увенчанный в недалеком будущем таким вот перлом ученого шмаротцера из бывшей ГДР: «Ультрареакционный буржуазный социализм Шпенглера отвечал хищническим интересам немецкой монополистической

[18] Густав Бекинг, Людвиг Курциус, Эрих Франк, Карл Йоэль, Эдмунд Метцгер, Эдуард Шварц, Вильгельм Шпигельберг.

[19] *Mann Th.* Briefe 1889—1936. Frankfurt / M., 1962. S. 202. Любопытно отметить, что поначалу Шпенглер воспринимался Манном как «великая находка, которая, должно быть, составит эпоху» в его жизни (*Mann Th.* Tagebücher 1918—1921. Frankfurt / M., 1979. S. 274). Здесь не место доискиваться до причин, вызвавших столь крутую переоценку; вполне достаточно было бы узнать мнение самого Шпенглера о *«братьях»*, чтобы ощутить ситуацию как своеобразный квит: «Вся сентиментальность у Томаса Манна оттого и выглядит столь лживой, что корни ее все еще торчат в романтической беллетристике. Он рассказывает мнимо современные сюжеты, но с абсолютно устаревшим содержанием (чувствительность бидермейера или Гейне, спроецированная на гомосексуальную атмосферу большого города)» (*Spengler O.* Briefe. S. 24). И уже вообще убийственная оценка Генриха: «У этого Манна ничего подлинного, ничего оригинального, ничего немецкого. Или скорее: подлинна для него сама неподлинность, а подражание — его прирожденная оригинальность» (*Merlio G.* Oswald Spengler. Témoin de son temps. P. 249). Ниже я попытаюсь разъяснить подоплеку странно отрицательного или настороженного отношения к Шпенглеру со стороны именно писателей.

[20] *Tucholsky K.* Gesammelte Werke. Bd 9. Reinbeck, 1975. S. 225.

[21] *Broch H.* Briefe. Bd 13/I. Frankfurt / M., 1981. S. 44.

[22] *Kraft W.* Über Benjamin. In: Zur Aktualität Walter Benjamins. Frankfurt / M., 1972. S. 66.

[23] *Lucács G.* Von Nietzsche zu Hitler. Frankfurt / M., 1966. S. 158.

буржуазии, в чем и следует искать последнюю причину нового повышения ставок Освальда Шпенглера в западногерманском позднекапиталистическом обществе»[24]. *«Фаустовской душе»* — сверх самых, пожалуй, мрачных прогнозов автора «Заката Европы» — пришлось-таки дожить и до такого самовыражения.

Параллельно с критикой и бранью шли обвинения в плагиате. Курт Брейзиг, берлинский философ истории, возмущенно оспаривал оригинальность шпенглеровского членения истории на культурно-исторические фазы, ссылаясь на свою разработку этих идей, датированную 1905 годом[25]. Вопрос о *«приоритете»* поднял и Фердинанд Тённис, крупнейший немецкий социолог, усмотревший в шпенглеровской дихотомии «культура — цивилизация» прямое воспроизведение своих мыслей из книги «Община и общество», увидевшей свет в 1887 году[26]. Количество предполагаемых или явных *«предшественников»* набирало такой темп, что, казалось бы, в книге Шпенглера не должно было остаться ни одной девственной страницы; счет шел уже на десятки авторов, среди которых фигурировали Гердер, Гегель, Шеллинг, Буркхардт, Дильтей, Лампрехт, Фольграфф, В. Г. Риль, Эрнст фон Ласо, Бергсон, Клагес, Теодор Лессинг, Х. Ст. Чемберлен, Макс Вебер, Зомбарт и уже во «втором ряду»: Гиббон, Монтескьё, «Спор древних и новых», и дальше: Жан Боден, Макиавелли; аппетит разыгрался до араба Ибн-Хальдуна, набросавшего в XIV веке морфологию исламской культуры, и уже до самого Полибия. Бенедетто Кроче сумел выудить из всего Шпенглера только то, что он эпигон Вико[27]; любители сюрпризов подставляли вместо Вико русских Данилевского и Константина

[24] Цит. по: *Felken D.* Oswald Spengler... S. 244. Любопытно, что западногерманский министр внутренних дел Герхард Шрёдер еще в 1954 году предостерегал от пагубного влияния шпенглеровских идей в связи с изобретением атомной бомбы. Податься, как видим, было некуда.

[25] В книге «Der Stufenbau und die Gesetze der Weltgeschichte», где к названным фазам прилагаются уже органические концепты детства, юности, зрелости и старости. Отто Нейрат в свою очередь называет наряду с Брейзигом и Франца Мюллер-Лейера, автора книги «Phasen der Kultur». См.: *Neurath O.* Anti-Spengler. München, 1921. S. 27.

[26] *Tönnies F.* Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie. Leipzig, 1887. Эта параллель обстоятельно рассмотрена французским исследователем Ж. Мерлио. См.: *Merlio G.* Oswald Spengler. Témoin de son temps. P. 434—441.

[27] В необыкновенно плоской рецензии на 1-й том «Заката». См.: *Croce B.* Il tramonto dell'Occidente. In: L'Italia dal 1914—1918. Pagine sulla guerra. Bari, 1965. P. 312—317.

Леонтьева[28], *«шпенглерианство»* которых бросалось в глаза; то, что немецкий перевод книги Данилевского вышел в 1920 году и, значит, уже после «Заката Европы», мало кого волновало, но то, что сам Данилевский был обязан своими *«шпенглеризмами»* немецкому историку Генриху Рюккерту, автору «Учебника мировой истории в органическом изложении» (1857)[29],— это открывало уже беспрепятственный выход не только на Ибн-Хальдуна, но и — почему бы нет? — на халдейских магов. Таким вот способом квитались *«коллеги»* со спесивцем, сузившим круг своих предшественников только до *Гёте* и *Ницше* (с видами на Лейбница и Гераклита[30]). И дело вовсе не в том, что среди параллелей натянутые и даже притянутые за уши фигурируют наряду с явными и почти буквальными[31]; в каком-то смысле и этот детективно-филологический азарт должен был свидетельствовать о творческой бесплодности эпохи, т. е. все еще лить воду на шпенглеровскую мельницу. Здесь как нельзя кстати пришлась бы оценка Гёте, столкнувшегося с аналогичной ситуацией: «Немцы никак не могут избавиться от филистерства. Сейчас они затеяли отчаянную возню и споры вокруг нескольких двустиший, которые напечатаны в собрании сочинений Шиллера и в моем тоже, полагая, что невесть как важно с полной точностью установить, какие же написаны Шиллером, а какие мною. Можно подумать, что от этого что-то зависит или кому-нибудь приносит выгоду, а по-моему, достаточно того, что они существуют... Право, надо

[28] «Россию и Европу» (1869) и «Византизм и славянство» (1875).

[29] На что обратил внимание Вл. Соловьев. См.: *Соловьев В. С.* Немецкий подлинник и русский список. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1989. С. 561—591.

[30] Из современников на Вальтера Ратенау, причем — невероятный для Шпенглера случай — с открытым изъявлением восторга и благодарности. См. письмо от 11 мая 1918 года, отправленное Ратенау вместе с 1-м томом «Заката Европы»: «Надеясь узнать мнение в высшей степени практического ума об этой в сущности абстрактной системе мыслей, я хочу вместе с тем и в первую очередь выразить Вам благодарность за Ваши сочинения «К критике эпохи» и «О грядущих вещах», имевшие и продолжающие иметь для меня величайшее значение в плане более глубокого понимания кризиса современности. Как бы далеко ни отстояли Ваши конкретные рассуждения от вынужденно метафизической ориентации философии истории, от Вас тем не менее не ускользнут при просматривании этой книги неоднократные точки соприкосновения с обеими Вашими названными работами» (*Spengler O.* Briefe. S. 101).

[31] Настолько буквальными, что Пьетро Росси, итальянский исследователь немецкой исторической науки, не удержался даже от довольно бестактной гипотезы о том, что Шпенглеру были известны труды Дильтея, хотя он и не признавался в этом. См.: *Rossi P.* Lo storicismo tedesco contemporaneo. Torino, 1956. P. 390.

очень уж глубоко увязнуть в филистерстве, чтобы придавать хоть малейшее значение таким вопросам» (Эккерман, 16 декабря 1828 года). Сам Шпенглер, впрочем, закрывал вопрос иначе. «Мне пришлось на этот лад,— писал он своему издателю Оскару Беку,— познакомиться с более чем пятью-десятью предшественниками, включая Лампрехта, Дильтея и даже Бергсона. Число их тем временем должно было перевалить далеко за сотню. Если бы мне вздумалось прочитать хоть половину этого, я и сегодня еще не подошел бы к концу... Гёте и Ницше — вот те два мыслителя, зависимость от которых я чувствую наверняка. Тому, кто откапывает «предшественников» за последние двадцать лет, и в голову не приходит, что все эти мысли, и притом в гораздо более предвосхищающей редакции, содержатся уже в прозе и письмах Гёте, как, скажем, последовательность ранней эпохи, поздней эпохи и цивилизации в маленькой статье «Духовные эпохи», и что сегодня вообще невозможно высказать чего-либо такого, что не было бы затронуто в посмертных томах Ницше»[32].

Через все это или уже вопреки всему этому «Закат Европы» продолжал оставаться самой громкой и необыкновенной сенсацией века. Даже в академических кругах не приходилось говорить об однозначности отношения: отрицательные суждения Ф. Мейнеке, Э. Трёльча или О. Хинтце хоть в какой-то мере притуплялись положительными оценками А. фон Гарнака и Э. Мейера. Тем более разыгрывался восторг за пределами академической науки. Вопрос о влиянии Шпенглера своеобразно имитировал вопрос о влиянии на Шпенглера: во всяком случае анализ первой темы потребовал бы не меньших усилий, чем этого требовал анализ второй; Шпенглер, скажем так, замалчивался и замалчивается не меньше, чем замалчивал он сам. Результат его интуиций, зачастую беглых и торопливых, зафиксированных

[32] Уместно было бы напомнить в этой связи классическую формулу Паскаля: «Пусть не говорят, что я не сказал ничего нового: нова сама диспозиция материала; когда играют в мяч, то пользуются одним и тем же мячом, только один бросает его лучше, чем другой» (*Pascal.* Pensées / Ed. par J. Chevalier. Paris, 1962. P. 38). Любопытно, что Брейзиг или Тённис, обнаружив свои мысли у Шпенглера, почему-то не заметили их у Шеллинга. В конце концов все сводится к простому эксперименту: зачеркнем на книге, озаглавленной «Закат Европы», имя Шпенглера и заменим его любым, по усмотрению обвинителей, из списка *«предшественников»*, ну хотя бы того же Вико, как этого хотел бы Кроче,— эффект абсурдности будет полным. Дело не в повторении идей цикличности, органичности исторического процесса или уже каких угодно, а в том, что Шпенглер просто *«бросал»* лучше, и притом забил-таки решающий мяч.

с гениальной небрежностью штриха, очевиден в столь многих и столь различных концепциях последующих десятилетий, что выявление параллелей могло бы оказаться темой специальной работы. От явных кровно-метафизических связей, скажем, у Ортеги-и-Гасета (кстати, издавшего «Закат Европы» на испанском языке), от незамаскированных реминисценций в трудах П. Сорокина, А. Тойнби, Л. Мэмфорда, Й. Хёйзинги, Э. Юнгера, Р. Арона, от уже мимолетной признательности, оброненной Витгенштейном[33], до вольных или невольных ассоциаций у Гуссерля, Хайдеггера, Мерло-Понти, Фуко, Томаса Куна, Фернана Броделя, Башляра, Хоркхеймера, Адорно, Маркузе и т. д.[34] несомненным предстает одно: эта книга, огромным кроваво-красным заревом полыхнувшая однажды на культурном небосклоне Европы, закатится, пожалуй, не раньше самой Европы. Можно допустить, что рационалистическая ученость века учинила бы ей более радушный прием, сумей автор (гипотеза столь же нелепая, сколь и безвкусная) подчинить свой равняющийся на душу стиль более собранной концептуальной форме изложения и заменить, скажем, шокирующе-маргинальное заглавие книги «вполне приличным» ее подзаголовком: вместо «Заката Европы» просто «Очерки морфологии мировой истории». Тогда он, возможно, дотянул бы и до профессуры — фаустовский человек в редакции не Гёте и Рембрандта, а берлинского академика Дюбуа-Реймона, отрезающий себе выход ко второй части — к Матерям, Елене, новой Вальпургиевой ночи и просветленной трагике финала — женитьбой на Гретхен и окладом университетского профессора. Спор вокруг Шпенглера касался, очевидно, именно этой призрачной фигуры, из которой *«коллегам»* удалось вычитать ровно столько, сколько требовала этого профессиональная табель о рангах; надо было во что бы то ни стало выяснить, был ли автор «Заката Европы» эпигоном, дилетантом, поэтом, шарлатаном или гением, но бесспорным во всем этом гаме оказывалось одно: он был пророком, принятым именно в своем отечестве.

2. Закат одного европейца

Если бы вместо бесплодного вопроса о внешних влияниях обратились к не совсем обычному, но гораздо более плодотворному вопросу о *самовлиянии*, то *понимание* шпенглеровской книги было бы, по крайней мере, обеспечено в пункте *имманентности*. *«Как возможен «Закат Европы»?»*, или в персонифицированной форме: *«Как возможен Освальд Шпенглер?»* — этот как бы кантовский вопрос предполагает отнюдь не кантовский, не тем более структуралистский тип подхода с его упразднением именно персонифицированного начала и закрытым *«атеистическим»* чтением текста, исключающим — в непрошибаемо безбожной традиции Лапласа — всякую нужду в *«гипотезе творца»*. Спорить трудно; должно быть, существуют и такие тексты, которые вполне обходятся без названной гипотезы, скажем, тот же (по существу — любой) курс структуралистской поэтики, титулатура которого выглядит просто полиграфическим излишеством в ситуации, где имя автора могло бы решительно быть заменено именем любого из его *«коллег»* или всех оптом. Примем, однако, что есть имена во всех смыслах *незаменимые*. Более того, единственно *объясняющие* структуру созданных ими текстов. Читать «Закат Европы» как закрытый и довлеющий себе текст, безотносительно к трансформированной в нем подоплеке авторской судьбы, — значит иметь дело с очередной библиографической единицей из каталога «философия культуры»; есть и другой вариант прочтения, где текст Шпенглера, не исключая, по сути, возможности и даже необходимости чисто *«объективированного»* горизонтального усвоения, предполагает обязательность вертикально-генетического погружения в свою предысторию, совпадающую с *индивидуальностью* самого автора. Шпенглер, настаивающий на *биографичности* великих культур, как бы прямо обязывает нас считаться с *биографичностью* и его философии культуры, причем существенной оказывается точка пересечения обеих биографий в биогенетике авторского Я, онтогенез которого представляет собою сжатую до конкретной жизни филогенетическую рекапитуляцию мировых культур. Говоря проще и по существу, *«морфология мировой истории»*, наделавшая столько шуму на научных, и не только научных, подмостках, была уникальным в своем роде *опытом универсальной автобиографии*, очищенной от всего случайно-эмпирического, побочного, обманно-субъективного и являющей *«жизнь Освальда Шпенглера»* в ее идеальном и первозданном протекании, как бы в жесте: *вот как было на самом деле* — не жалкая скорлупа эфемерно прожитых десятилетий, а чудовищно растянутое *релятивистское* пространство с *«одновременно»* сосуществующими в нем восьмью мировыми культурами.

Эта вторая — идеальная — биография складывалась в невыносимых реалиях первой. Внешне шпенглеровское

[33] См.: *Wittgenstein L.* Vermischte Bemerkungen. Frankfurt / M., 1977. S. 43.

[34] Некоторые из этих параллелей, как и параллелей, связанных с *«предшественниками»*, я счел нужным отметить в примечаниях.

curriculum vitae, крайне бедное всякого рода броскими событиями, попросту умещается в сухой очередности вех. Он родился 29 мая 1880 года в маленьком провинциальном Бланкенбурге, расположенном у подножия Гарца, в семье почтового служащего Бернгарда Шпенглера и Паулины Шпенглер, урожденной Грантцов. Освальд был старшим и единственным мальчиком из четырех детей. В 1887 году семья переехала в Зост, где он поступил в гимназию, а спустя четыре года, с новым переездом в Галле, стал учеником известной Латина при учебном заведении, носящем имя своего основателя, теолога и педагога Августа Германа Франке,— школы, которая славилась изучением древних языков и, как признавал впоследствии сам бывший воспитанник, ничуть не уступала в этом знаменитой ницшевской Шульпфорте. В 1899 году в том же Галле он поступил в университет, где изучал математику и естественные науки, а после смерти отца в 1901 году продолжил занятия в Мюнхене и Берлине. В 1904 году в Галле же им была защищена докторская диссертация «Основная метафизическая идея гераклитовской философии». Он сдает экзамены и получает право преподавать естественные науки, математику, историю и немецкий язык в гимназии; с 1908 по 1911 год служит старшим преподавателем в реальной гимназии Генриха Герца в Гамбурге. Небольшое наследство, доставшееся ему после смерти матери в 1910 году, позволило ему оставить докучную службу и реализовать давнишнюю мечту быть свободным писателем. Он переселяется в Мюнхен, живет в знаменитом Швабинге, но ни с кем не общается и работает над своей книгой, которую вчерне набрасывает уже к 1914 году. Несмотря на ухудшающееся материальное положение, издание книги откладывается им на конец войны, и она выходит в свет только в 1918 году. Шумный успех 1-го тома, усиленный к тому же публикацией в 1919 году небольшой работы «Пруссачество и социализм», мало в чем отвлекает его от *«болезненной тяги к одиночеству»* и от работы над 2-м томом, который выходит в 1922 году. Впрочем, некоторая толика ангажемента, больше политического, чем научного, оказывается неизбежной; начало 20-х годов отмечено рядом знакомств с крупными промышленниками и политическими деятелями (среди них, в частности, и такие фигуры, как Георг Штрассер и Людендорф), а также с рядом ученых (Л. Фробениус, М. Шрётер, Э. Мейер, Г. Э. Штир, А. Иеремиас и др.). Шпенглер избирается в президиум Архива Ницше, выступает с докладами на остро политические сюжеты, вынашивает планы немецкой Директории, долженствующей сменить ненавистное Веймарское правительство. С 1925 года он внезапно

отходит от политики и сосредоточивается на научной работе — большом метафизическом опусе, так и не завершенном и изданном в отрывках уже в 1966 году под заглавием «Первовопросы» (Urfragen). Одновременные интенсивные занятия проблемами предыстории и этнологии приводят его к новой концепции мировой истории, изложенной в статьях «Возраст американских культур», «Колесница и ее значение для хода мировой истории», «К вопросу о мировой истории второго дохристианского тысячелетия»[35]. С 1930 года, обеспокоенный нестабильностью политической ситуации в Германии, он вновь обращается к политике и выступает в Гамбурге перед Патриотическим обществом с докладом «Германия в опасности», из которого через три года вырастает новая, и последняя, книга «Годы решения» (1-я часть). В 1931 году Шпенглер выпускает в свет книгу «Человек и техника», а спустя год — сборник статей «Политические сочинения». После публикации «Годов решения» начинаются яростные нападки на Шпенглера национал-социалистов; он объявляется нон грата, и имя его запрещается упоминать в печати. 8 мая 1936 года Шпенглер умер от паралича сердца.

Таков *«ставший»*,*«механический»* аспект этой жизни. Тем необычнее выглядит картина ее *органического становления*. Автобиографические заметки Шпенглера, которые он набрасывал *параллельно* с «Закатом Европы», образуют ошеломительную *параллель* к «Закату Европы», как если бы речь и в самом деле шла о двух — личном и сверхличном — вариантах одной и той же биографии. Впечатление таково, что все в этой жизни, с самых ранних лет, было *рассчитано* на будущую книгу и что сама книга не могла быть написана иначе как только из *опыта* такой жизни. «Мое первое воспоминание — это ужас: факельное шествие 1883 года. Тогда и началась моя внутренняя жизнь»[36]. Мифологема *«огня»*, который в непредсказуемой оптике трехлетнего младенца казался вырывающимся из голов марширующих солдат, оборачивалась тем самым *страхом — «мировым страхом»*,— на котором будет строиться *поэтика* и *методология* «Заката Европы»; речь шла не о резолютивно-взрослой психологической констатации *«ребенок испугался огня»* — с чего бы, спрашивается? — что было бы равносильно интерпретации досократиков, скажем, Гербертом Спенсером, а о чем-то ином, относительно чего мы ex post facto «Заката Европы» вправе строить самые *маргинальные* предположения, ни-

[35] Опубликованы в посмертно изданной книге: *Spengler O.* Reden und Aufsätze. München, 1937.

[36] *Koktanek A. M.* Op. cit. S. 11.

сколько не заботясь об *«официально»* научной стороне дела. Скажем так: в *этом* случае — допустив, что не всякая жизнь начинается с *такого* воспоминания,— можно было бы говорить о первом *историко-философском* усвоении: знакомстве с Гераклитом не через посредничество «Фрагментов», а в прямом опыте вживания в ту самую атмосферу, из которой когда-то выкристаллизовывались сами «Фрагменты». Характерно, что будущий провал диссертации о Гераклите мотивировался со стороны экзаменатора недостаточным цитированием специальной литературы, как будто мнение, скажем, *«коллеги Дильса»* играло решающую роль там, где усвоение Гераклита шло прямиком через *«оригинал»* — не *«греческий»* оригинал текстов, которые впоследствии задним числом лишь удостоверили пережитое, а *«физико-метафизический»* оригинал самого Космоса. Гераклит, проваленный в *«оригинале»* на докторском экзамене, станет одним из инспираторов «Заката Европы», книги, настолько *пережитой*, настолько (уже до хруста языка) *вжитой*, что с трудом, сквозь силу написанной. Отвращение к письменному столу, хронически пронесенное через всю жизнь, останется, быть может, наиболее мучительным рецидивом этой ранней гераклитовской инфекции. «Я могу лишь составлять планы, делать наброски и мысленно доводить их до конца. Реализация вызывает во мне чувство тошноты. Я никак не могу решиться начать».— «Оттого радость творчества прекращается для меня в тот самый момент, когда у меня появляется мысль. Уже одно то, что нужно нанести ее на бумагу, коробит меня; очень часто я и не могу заставить себя сделать это. Настоящая пытка, абсолютно невыносимая — сфабриковать из нее книгу для других. Часто я набрасываю планы книг только для того, чтобы покончить с ними». И уже совсем по-гераклитовски: «Все переливается через край. Я могу в течение нескольких минут улавливать в себе мысли о математике, войне, Рембрандте, лирике, языках, и меня никогда не покидает ощущение, что как раз эти вперемешку «рожденные» фантазии и были самыми лучшими»[37]. Невероятно: но, уже дописав свою книгу, уже отослав ее издателю, он сокрушался, что не может написать ее заново, начав, как пять лет назад, с первой страницы, чтобы «сделать все лучше, чем есть»,— что это: банальнейший комплекс творческой неудовлетворенности или скорее обманный и уже самообманный маневр с целью обвести издателя, да и себя, и впасть в дурную бесконечность блаженнейших повторов, лишь бы избежать *«выхода в свет»*, этого биологического страха перед тем, что он

[37] *Naeher J.* Oswald Spengler. S. 29, 40, 48.

назовет «Hinausmüssen», обязательным, так сказать, самовысовыванием. У будущего прославленнейшего *«философа жизни»* еще с младенческих лет и уже насовсем складывались довольно странные отношения с *«жизнью»*: «Чего мне недоставало, так это отнюдь не «счастья»; я был бы благодарен каждому большому несчастью, постигшему меня, лишь бы оно было жизнью. Но вплоть до сегодняшнего дня я не могу рассказывать ни о друзьях, ни о переживаниях, ни о делах, радостях, страданиях, но только о Я, Я, Я, которое, будучи заперто во мне, как в тюрьме, с горьким сознанием своей неволи мучалось, не находя связи с внешним миром. Моя биография есть описание этого состояния, не больше того. Я завидую каждому, кто *живет*. Я проводил свое время только в мечтательных раздумьях, и там, где мне выпадала возможность действительно жить, я отступал, давая ей миновать меня, чтобы уже позднее испытывать горчайшее раскаяние»[38]. В этих словах исчерпывающе сформулирована онтологическая или скорее уж дезонтологическая специфика «Заката Европы»: абсолютный *максимум* фантазии при абсолютном *минимуме* действительной жизни; речь шла о каком-то диковинном продолжении детских игр, где вместо деревянных лошадок и оловянных солдатиков фигурировали шестьдесят столетий исторического прошлого. Вот автобиографическая запись, появившаяся уже *после выхода в свет 1-го тома:* «Еще и сегодня (1918) я чувствую себя ребенком, и у меня бывают дни, когда по наивности я превосхожу студента первого семестра»[39]. Трудно представить себе что-либо более противоречащее всему стилю и осанке «Заката Европы»; по надменности и брезгливости жестов книга эта не имеет себе равных, и ситуация тридцативосьмилетнего *«ребенка»*, не щадящего даже своего учителя Ницше от обвинений в *«ребячестве»*, смахивает скорее на какой-то патологический самоэпатаж, чем на правду. А между тем уже малейший нажим понимания ставит все на свои места: *«ребенком»* он продолжал оставаться в действительной жизни, но тем категоричнее проявлялась его вытесненная вовнутрь *«зрелость»*, имевшая дело не с невыносимыми реалиями быта, а с привычными фантасмагориями игры; допустим же, что режиссура «Заката Европы» могла бы оказаться по плечу именно *«ребенку»*, этому единоличному диктатору мира собственных фантазий с истинно царской *«методологической»* установкой: «La méthode c'est moi» — *«Метод — это я»;* столкновение двух миров, *«мира*

[38] *Koktanek A. M.* Op. cit. S. 1.
[39] Ibid. S. 62.

Иисуса» и *«мира Пилата»*, драматически описанное во 2-м томе, окажется чисто *автобиографической* кульминацией этого состояния с типично ницшевской техникой заметания следов: предпочтение будет отдано именно *«миру Пилата»*, тому самому миру, в котором очевидна абсолютная *невозможность* фантазий «Заката Европы» и абсолютная *беспомощность* самого фантазера. Еще раз: что это — обман или самообман? знакомства с ним будут искать самые внушительные *«Пилаты»* современности — от финансовых тузов до министров и главнокомандующих; он же, запершись после очередного Hinausmüssen в капсуле собственного Я, нанесет на бумагу еще одно скандальное саморазоблачение: «Я трус, робкий, беспомощный трус. Если и по сей день что-либо защищает меня, так это только привычка уверенно держаться внешне (не считая тех случаев, когда я делаю это инстинктивно, не раздумывая, как бы машинально). Страх перед встречами, перед женщинами... перед всякого рода внешними решениями. Я мог бы, как ребенок, взвалить все это на другого человека, лишь бы полностью уединиться в своем круге идей...»[40] Поразительнее всего то, что это признание могло бы быть датировано *любым годом (днем, минутой) его жизни;* тут он оставался неизменно тождественным самому главному мотиву своего существования. О таких вещах говорят, что они сказаны слишком сильно, но, по-видимому, только так и могут они быть сказаны: над всей этой жизнью, с младенческих лет, как бы тяготело проклятие *одной ненаписанной книги,* и вся она подчинялась диктату расклясть это проклятие экзорцическим актом *написания*. Вопрос, нисколько уже не заботящий *«коллег»: во что обходится создание такой книги, как «Закат Европы»?* И надо же прежде *вырасти,* чтобы написать подобное: ибо если такие книги и впиваются в душу с младенческих лет, то *извлекаются* они все же в зрелом возрасте. Вопрос очевиден до растерянности: как же *дожить* до этого возраста? Как дожил до него Освальд Шпенглер? «Мои воспоминания, просто заметки; заглавие: «Жизнь отщепенца». Без семьи. Одна безотрадность. Даже рождественский праздник и то украдкой! — Мне незнаком уют северонемецкой домашней обстановки, семейная идиллия, дружба... Новый тип биографии: чисто душевно. Как душа тщится найти выражение. Одиночество. — Заглавие: «Одиночество». — Нелюдимость. — Отвращение к писанию для «других»»[41]. Несомненно: эта жизнь *начиналась с за-*

[40] Ibid. S. 89.
[41] *Naeher J.* Oswald Spengler. S. 7.

ката: «Когда ребенком я плакал украдкой по ночам, чтобы никто не заметил, и когда у меня уже не бывало слез, я все время выговаривал одно слово, звучание которого напоминало мне последний всхлип: «Morgenröte» (утренняя заря). Тогда это происходило со мной как бы машинально; теперь я понимаю его смысл. Ясность, утренняя прохлада, которым нельзя радоваться. Ночью можно по крайней мере грезить»[42]. Понятно, что при таком врожденном опыте одиночества родительский дом должен был казаться сплошным недоразумением. Отец, исправный мелкий чиновник с *«категорическим императивом»* в груди, но без *«звездного неба»* над головой, и мать, для которой позднее сын подберет беспощадные слова: «Человек, настолько неспособный к любви, как наша мать, не имеет права на семейную жизнь»[43], — оба «не созданные для воспитания»: он, женившийся *«из долга»,* и она, живущая в постоянном страхе; «от матери у меня — кроме головных болей — непрекращающийся страх»[44] — в такой отчаянно злой пародии на гётевское *«от матушки у меня веселая натура и страсть к сочинительству»* подведет он впоследствии свои генетические итоги. Невыносимая домашняя обстановка, заставлявшая отца даже по вечерам убегать от ежедневных семейных сцен на почту, была обычной для семьи; мать, предпочитавшая изживать свою меланхолию скорее в музицировании и живописи, чем в ведении домашних дел, совершенно не следила за детьми; уже школьником Освальд стеснялся приглашать к себе товарищей по классу из-за беспорядка, царившего дома. «Мы всегда выглядели как-то неуклюже, смешно и безвкусно, — вспоминала позже сестра. — Никто во всей школе не носил такого барахла, как мы. У меня, как и у Адели и Гертруды, никогда не было новых чулок и свежей рубашки. Чистого белья не было и у Освальда»[45]. Ему навсегда запомнилось, как в день конфирмации мать не разрешала ему надеть темный сюртук, настаивая на фраке; только рыдания мальчика заставили ее отступить. Он вспоминает еще один эпизод — «сцену, случившуюся в Галле в 1891 году, когда я поступал в школу. Я первым зашел в комнату, за что получил строгий нагоняй от директора. Этот стыд сохранился в моей памяти на долгие годы. Мать выбранила меня — но ни тогда, ни

[42] *Koktanek A. M.* Op. cit. S. 14.
[43] Столь же беспощадной, уже в чисто фрейдовской тональности, окажется формула, подобранная для отца: «Мой отец умер как раз вовремя» (*Naeher J.* Oswald Spengler. S. 14).
[44] *Koktanek A. M.* Op. cit. S. 8.
[45] Ibid. S. 23f.

вообще мы так и не получили от нее воспитания. Она предоставляла нам самим ориентироваться в правилах приличия и вечно придиралась, когда мы делали ошибки, как будто мы могли научиться этому сами»[46]. Эта скованность светского поведения, своего рода *«светобоязнь»*, останется в нем на всю жизнь; уже взрослым, прославленным, осыпанным почестями, он внутренне будет робеть от каждого сколько-нибудь обязывающего общения, и тут репутация *«пророка»*, камуфлирующая недостаток светских манер, придется как нельзя кстати; автору «Заката Европы» охотно прощали чопорность и надутость, за которыми скрывалась до обидного элементарная застенчивость мальчика, не уверенного в своем comme il faut. *«Человек без любви»* — так охарактеризовала его не знающая промаха Рикарда Хух[47], встретившись уже с брезгливо-немногословным *«классиком»*; что правда, то правда, но какой же уровень восприятия понадобился бы для того, чтобы отыскать в этом стоге правды остро колющую иголку лжи!

Этой улитке с детских лет так и не довелось выползти из своей раковины. Жизненный мир Освальда Шпенглера конструировался по той модели *пространства*, которую он философски измышлял в «Закате Европы»: в рассуждениях о *«прочувствованной глубине»*, растягивающей ощущение плоскости до мира, и в магическом отрывке о египетской душе, кристаллизующей *свою* форму мира непрерывным осуществлением пространственной глубины — *«бытием странника»*, идущим вдоль нескончаемых рельефов и стенописи и самой поступью своей растягивающим мир до предела и цели растягивания: *гроба*. Это описание мистериального шествия вглубь фотографически воспроизводило еще один *«оригинал»* детского опыта, сохранившегося на всю жизнь; благоговение Шпенглера перед египетской культурой, особый трепет стиля, сопровождающий каждое его прикосновение к египетской теме, определялись, пользуясь его излюбленным оборотом, *«глубокой внутренней необходимостью»* избирательного (добавим мы) сродства; полагать, что он переносил на *«Египет»* собственные субъекции, было бы правомерно лишь в том случае, если бы мы допустили заранее, что он делал это оттого лишь, что на собственные его субъекции был уже перенесен сам *«Египет»*. Здесь по-своему повторялся опыт с переживанием огня и... диссертацией о Гераклите, узнанном до «Фрагментов» и опознанном в «Фрагментах», так что субъективность изложения, вызвавшая неблагосклонность *«коллег»*, упиралась отнюдь не в капризы *«соискателя»*, а в странного рода опыт: заслуги диссертанта оказывались, говоря словами Гёте, *«прирожденными заслугами»*. Мир-как-глубина, одиночество, нелюдимость, отвращение к письменному слову, молчаливость, страх, вся физиогномика шпенглеровской жизни — разве это не чисто египетские *«первофеномены»*, усвоенные не через атлас Лепсиуса и исследования Бругша, Масперо, Ленормана, а... в родительском доме[48]! С этим связана еще одна выраженно автобиографическая тенденция книги Шпенглера: третирование эллинской — *аполлонической* — классики, позволившее Карлу Йоэлю говорить о «блокаде греческой культуры»[49], настолько уж винкельмановская Греция, залитая солнцем и культивирующая обнаженно телесную статику, диссонировала с врожденным опытом *заката* и *готического египтицизма* Шпенглера; в захватывающем описании внутренней борьбы Ренессанса, где готическое первородство Запада мучительно избавлялось от гипсовых повязок античного псевдоморфоза, он еще раз изобразил сумеречное бодрствование собственной души, искушаемой бьющим отовсюду светом антики. Но это и был уже казус западной — *фаустовской* — культуры с ее тоскливым взысканием бесконечных пространств: по существу лишь *«экстравертированная инверсия»* обращенного в себя египетского бытия, где путь, ведущий в одном случае через посвятительные пространства «Книги Мертвых» к весам Осириса с *«правдой»* на одной чаше и *«сердцем»* мистически умершего на другой, топологически выворачивался вовне, влекомый единой страстью *завоевания внешнего пространства* всей совокупностью чисто фаустовских символов: книгопечатания, пороха, чека, паруса, масляной живописи, скрипки, железных дорог, кабинетной политики, теории функций, в итоге — *«техники»*, заменившей *«лирику»*, и прусской униформы, натянутой на вертеровский желтый жилет. Нам еще придется расшифровывать эту диковинную патологию человека, больше всего ненавидящего экспансию и больше всего славословящего ее. Но то, что и в этом случае культурфилософская модель копировала модель автобиографическую, остается вне сомнений. Детская миробоязнь, гнавшая

[46] Ibid. S. 17.
[47] Ibid. S. 415.

[48] Читатель мог бы найти исключительный и уникальный во всей мировой литературе аналог этого опыта в повести А. Белого «Котик Летаев».
[49] *Joël K.* Die Philosophie in Spenglers «Untergang des Abendlandes». In: Logos: Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur. Bd IX. Heft 2. Tübingen, 1920/21. S. 141.

10-летнего клаустрофоба в постель матери[50] и лунатически описанная в самом начале 2-го тома (настоящий психоаналитический протокол в стиле «Травмы рождения» Отто Ранка), экзорцически заговаривалась здесь громкими фаустовскими гимнами бесконечному пространству, которое он методически тщился заселить всем паноптикумом западной символики — от несущихся в пространстве ликов северогерманской мифологии до несущихся в пространстве атомов фаустовской физики, от штурмующих небо соборов и инфинитезимальных таинств инструментальной музыки до математического анализа и планетарной геополитики надвигающегося цезаризма,— потрясающая физиогномика западной культуры, в которой *«поэзия»* исторической колонизации пространства незаметно сливалась с *«правдой»* историософа, меньше всего желавшего бы остаться с этим пространством — по-паскалевски — лицом к лицу.

Во что же обходится шанс — стать автором «Заката Европы»? «Когда я рассматриваю свою жизнь, мне бросается в глаза одно-единственное чувство, господствовавшее буквально над всем: страх, страх перед будущим, страх перед родными, страх перед людьми, перед сном, перед всякого рода ведомствами, перед грозой, перед войной, страх, страх. Мне никогда недоставало смелости обнаружить его в чужом присутствии. Они бы просто меня не поняли. Я думаю, никому не доводилось жить в столь чудовищной внутренней уединенности (на памяти моей мой шестой год, когда это уже было так). И вот же, я начал лгать, потому что я боялся, потому что я не хотел выдавать себя, ибо я не решался говорить о своей внутренней жизни»[51]. Спасительная ложь или, скорее, апоретическое, прямо-таки *«буриданово»* молчание: шестилетнему ребенку приходилось бессознательно выбирать между психиатрической клиникой, заговори он о своих кошмарах, и неисповедимостью собственной судьбы, продолжай он хранить их в тайне. Он предпочел второе: этакий *«царевич»*, брошенный в пучину жутких — *«кафковских»* — снов. «Я чувствовал себя в своей кроватке столь одиноким во всем мире, что у меня начинало биться сердце... И вдобавок эти сны: я вижу, как одеяло расширяется до бесконечной поверхности, я тяну его, а оно делается все больше. Жуткие существа, гримасничающие и когтистые, садились на него. Решетка меняла форму, стены вращались и смещались». Или еще: «Ужасный червь с головой, торчащей из туловища.

[50] «Я вползал к матери, чтобы уцепиться за что-то перед этим страхом, не дававшим мне спать» (*Koktanek A. M.* Op. cit. S. 15).

[51] Ibid. S. 13. Мы вернемся еще к последней фразе в связи с вопросами *методологии* «Заката Европы».

Смертельный страх: я выдергиваю ее. Тут же на ее месте появляется вторая. Еще одна и еще одна». Он перечисляет сюжеты: клетка на одеяле, опорожнение бочек, арифметические примеры крупным планом, истязания рабов, смерть в трубах фонтана, полет. «Я никогда не проводил и месяца без мыслей о самоубийстве»[52]. Прибавьте сюда еще и врожденный порок сердца, чрезмерную нервозность, чувствительность, частый беспричинный плач, склонность к лунатизму, а главное — уже чисто ницшевские и на всю жизнь — невыносимые головные боли с рвотой, до того невыносимые, что приходилось держаться, чтобы не сойти от них с ума; уже студентом он часто бился головой о шкаф или дверь, чтобы, по собственному признанию, хоть как-то изменить характер боли; дело доходило до потери памяти: дважды в Мюнхене на улице он впадал в беспамятство, забывая собственный адрес и не зная, куда идти. Освальд Шпенглер — ему ли было догадываться о том, что ждало бы его в *«готическую эпоху»;* одержимость — в самом хрестоматийно-демонологическом смысле — оказывалась налицо, и демоном, вселившимся в этого отрока, была — повторим — *одна ненаписанная* — повторим снова — «дерзкая, глубокая, филигранная, абсурдная, подстрекательская и великолепная» — *книга.* Непостижимым будет выглядеть позитивистическое легкомыслие, с которым этот изъязвленный болью человек, имеющий за плечами десятилетия посвятительного мистериального стажа, расправится с Элевсинскими мистериями в одном из примечаний к 1-му тому, объявляя, что они «не содержали в себе никаких тайн»,— он, кого тайны эти сызмальства доводили до мысли о самоубийстве! Ибо чем же, как не посвятительным обрядом ужаса, представали все эти жуткие сны и кем, если не избранником-неофитом, ведомым к *порогу* собственной души, был сам сновидец, застрявший в собственном страхе, как в болоте, и так и не дострашившийся до... просветления[53]! Шпенглер мог бы опознать свои сны у Босха или Генриха Кунрата, как опознал же он первое свое воспоминание огня у Гераклита; во всяком случае садо-мазохистический аспект *страха* одержал в нем полный верх над аспектом гностическим и уже — бесстрашным...

Если что-либо могло спасти эту душу от неминуемого помешательства или самоубийства в *дошкольном* возрасте,

[52] Ibid. S. 15.

[53] Кроме *рождественской елки,* бывшей единственным светлым воспоминанием во всей этой жизни. См.: *Koktanek A. M.* Op. cit. S. 15f.

то только *фантазия,* разгул которой у Освальда ничуть не уступал бесчинствам страха. Словно некая Шехерезада, отсрочивал он свой приговор сказочными вымыслами, иногда детскими, иногда же пугающе неправдоподобными в смысле зрелости и отточенности деталей. Речь шла большей частью о собственной его, им же созданной и им управляемой *«империи»*. Сначала это был шикарный дворец в самом центре гигантского сада со светящимися цветами, анфилада залов которого, отделанных золотом и драгоценными камнями, переходит в огромную ротонду. На Рождество дворец покрывается куполом и сверху спускается исполинских размеров рождественская елка, верхушка которой упирается в замковый камень свода. Страницы «Заката Европы», описывающие шедевры *«магического»* зодчества — Сан-Витале в Равенне, Св. Софию в Константинополе и Пещерный Храм в Иерусалиме,— уже как бы дословно воспроизводят это младенческое виде́ние. Надо представить себе малыша в ночной рубашке, тайком пробирающегося в комнату сестер, чтобы рассказывать им о своей Империи. Одна из теток, подслушав однажды у двери такой рассказ, сказала наутро матери: «Нет, ты только послушай, Паулина, как он врет девочкам!»[54] С годами задания все более усложнялись: в 14 лет из морской пучины всплывает таинственный Архипелаг, состоящий из семи островов (средний величиной с Германию). Один из островов назывался Зееландией со столицей Зеебургом на Нертазее, в центре которой располагались дворец и храм Солнечного Бога. Сохранились географические карты *«империи»*, начерченные самим *«императором»*, наброски храма и алтаря; был придуман план ее двухтысячелетней *истории*[55] со сменяющими друг друга династиями: Оризиев, Адрианонов, Тарпозиев — и королями: Ардисом, Анезой, Кеото[56]... Кульминацией всего ряда предстают грандиозные концепции *Африказии* и *Великой Германии;* уже гораздо позднее Шпенглер показывал сестре тетрадь в 50 убористо исписанных страниц на эту тему; он вспоминал также большую цветную карту Африказии, которая не сохранилась. История этой Империи длится 85 лет и начинается с высадки

[54] Ibid. S. 27.

[55] Еще один опознанный оригинал детского опыта во Введении к «Закату Европы»: «Когда Эпаминонд освободил мессенцев и аркадцев и даровал им государственность, они тотчас же придумали себе древнейшую историю».

[56] «С достойной Свифта способностью имятворчества», добавляет А. М. Коктанек (Op. cit. S. 29). Характерно, что в конце этой истории фигурируют революция и диктатура.

одного завоевателя в Африке и основания им города *«Берлин»*. Подробно описывается население страны, этнический состав, костюмы, нравы. Перечисляются войны: восемь войн с Англией, пять с Францией, пять с Россией и еще две с коалицией этих держав, которые в конце концов терпят поражение и подвергаются разделу. Описания пестрят выдуманными названиями городов, рек, озер, ландшафтов, численностью армий, финансовыми и статистическими данными. На четвертом году существования Африказии вводится принудительная государственная служба, которая отменяется лишь на 62-м году после сокрушения всех противников. Дружественные отношения сохраняются только с Германией. Выдумывается даже новая религия; поначалу ситуацией владеют иезуиты, но на 44-м году государственной религией становится африканский культ Солнца: религия Орну. Летопись гласит далее: «47-й год: притеснение христианства, конфликт с папой.— 48-й год: государственная религия орнутов, благотворительное общество...— 53-й год: запрещение христианства...— 69-й год: преследование христиан». Блок держав, охватывающих два континента, пользуется единым языком (волапюком) и африказийским диалектом в качестве разговорной речи. Совершенно потрясающее впечатление производят статистические выкладки, касающиеся миграции, финансов, администрации, путей сообщения, религиозных вопросов. Не оставлено без внимания даже жалованье рейхсканцлера, его двадцати министров, высших имперских советников, государственных церковных советников, 24 генерал-фельдмаршалов и 22 обер-адмиралов. В точнейших цифровых данных охарактеризованы налоги, акционерные общества и банки, земельные отношения по величине участков и доходности, скотоводство и промышленность[57]. Составлен даже... гражданский кодекс с параграфами вроде следующих: § 1. Язык отличается благозвучием, практичностью, простотой, лаконичностью.— § 5. Солдаты, крестьяне, рабочие просвещаются путем публичных лекций, читаемых странствующими учителями, и всякого рода брошюр.— § 7. Из перенаселенных местностей Индии и Китая постоянно переводятся люди на место жительства в Африку, Переднюю Азию и т. д.— § 9. Выборы в рейхстаг происходят среди четырех классов избирателей, организованных по образовательному цензу. Перевод в более высокий класс служит

[57] «Закат Европы» почтит особым восхищением Сесила Родса, в значительной степени реализовавшего эти детские мечты об Африканской империи.

знаком отличия.—§ 10. Верхняя палата состоит из посланников городов, стран, представителей разных ремесел, университетов, религий и т. д., высших сановников, принцев и назначенных членов.—§ 11. Смертная казнь отменена...—§ 12. Закоренелые преступники могут в порядке исключения быть казнены через повешение.—§ 15. Личная месть и суд Линча в общем не подлежат наказанию.—§ 18. Все чиновники носят служебную униформу»[58]. Тут, пожалуй, уместнее всего пришлась бы русская поговорка *«Врет, как очевидец»* или ее более корректная версия, выраженная в словах одного французского дипломата о Бисмарке: *«Он так хорошо умеет обманывать, без того чтобы лгать»*. Не меньшим буйством воображения отмечена и концепция *Великой Германии*, или передела Европы и остального мира: настоящая фантазия на тему реальной политики Бисмарка или романов Дизраэли. Германский рейх включает здесь в себя Швейцарию, Богемию и Моравию, Голландию, Люксембург, Бельгию и Австрию; Шпенглер старательно перечисляет и французские департаменты, перешедшие к Германии после заключения мира с Францией: Па-де-Кале, Сом, Мез, Вогезы, Мерт и Мозель, Эна, Ду, Юра, Бельфор, Нор, Экс, Арденны, Марна, Верхняя Марна, Об, Лазурный берег, Верхняя Сена; аннексируется также целый ряд российских областей: Эстляндия, Лифляндия, Курляндия, Ковно, Гродно, Вильна и Польша. Австро-Венгрия распадается, причем Австрия входит в Германию, а Венгрия образует новую Империю, дружественную с Германией[59]. Впоследствии распадается и Венгрия, вычленяя из себя четыре королевства: Венгрию, Румынию, Болгарию и Сербию. Италии отдается Корсика, Ницца, Савойя, Мальта, Тунис, Триполи, Сахара, Кипр и Сомали[60]. Англия и Франция раскалываются по этническим признакам на Ирландию, Шотландию, Уэльс, соответственно Бретань, Нормандию и т. д. России остается Москва, Белоруссия и Украина[61]; Сибирь в границах Африказии принадлежит монголам[62]. Под конец распадаются и Соединенные Штаты.

[58] *Koktanek A. M.* Op. cit. S. 29—32.

[59] Ну чем же не Нострадамус! Не хватало еще назвать имя регента Хорти.

[60] Гитлер окажется не столь щедрым по отношению к своему союзнику.

[61] Это уже почти в кредит будущему «Как нам обустроить Россию»!

[62] В смысле оруэлловской перекройки мира надо полагать, что часть Евразии переходит к Океании, а Сибирь входит в Остазию.

«Борьба за планету»—так это будет означено к концу жизни на последних страницах книги «Годы решения». Ее первые спорадические раскаты удивительным образом совпали с чисто наполеоновскими фантазиями подростка, украдкой от родителей читающего газеты и физиогномически заимствующего из них сырье для своих ночных фаустовских бдений. Важно другое: *начало работы над «Закатом Европы» можно смело датировать именно этим периодом;* чего здесь недоставало, так это только *знаний, сведений, эрудиции,* которую, впрочем, он выдумывал себе сам, и, возможно, разница между будущей книгой и детскими фантазиями будет не в малой степени определяться тем, что место вымышленной эрудиции займет все же действительная. Как бы ни было, он с детских лет *выдумывал мировую историю* и продолжал выдумывать ее уже взрослым, обуздывая динамику *фантазии* статикой *точности* и добиваясь гётевской *точной фантазии.* Скандально нашумевшая фраза из 1-го тома: «Природу нужно трактовать научно, об истории нужно писать стихи»—прямо свидетельствует о непрерывности метода в детских грезах и морфологии мировой истории. Речь идет в обоих случаях о технике *заклятия страха,* но предпочтение, несмотря на основательную научную выучку, будет все-таки отдано поэзии. Психологический портрет, впрочем, был бы неполным, более того, непоправимо искаженным, если внимание сосредоточилось бы только на *«метерлинковской»* тональности задыхающегося от страха мальчика и упустило бы из виду тональность необыкновенно подчеркнутой *«харизмы»,* неразлучно сопровождающей страх: «Уже ребенком я всегда нес в себе идею, что мне суждено стать своего рода Мессией. Основать новую религию Солнца, новую всемирную Империю, какую-то волшебную страну, новую Германию, новое мировоззрение—вот что составляло на $^{9}/_{10}$ содержание моих грез»[63]. Поразительно, что уже тогда, приблизительно в 10-летнем возрасте, выбор пал на будущую *эпохальную* книгу; он знал уже, что его *«Наполеоном»* станет Книга, от которой содрогнется мир, и дядя Юлиус, младший брат отца, единственный во всей семье книгочей, к которому Освальд питал некоторое доверие и с которым он время от времени делился своими планами, не отказывал себе в удовольствии добродушно и любяще подтрунивать над племянником: «Ну как, малыш, когда же ты напишешь свою эпохальную книгу?» Или снова: «Ну и как же обстоит у нас с нашим бессмертным трудом?»[64]

[63] *Koktanek A. M.* Op. cit. S. 36.

[64] Удивительное признание почти сорокалетнего прославленного мужа: «Моя главная книга, «Закат Европы», была целиком прочув-

Атмосфера, царящая дома, не оставляла на этот счет никаких иллюзий. Бернгард Шпенглер, не читавший книг и, разумеется, не покупавший их, никак не поощрял библиоманию сына. «Не трать время на все это!» — фраза, надолго запомнившаяся Освальду, которому оставалось лишь сжимать зубы и по-своему сопротивляться абсурдному заблуждению отца, сулящего ему, *«исповеднику Запада»*, жалкую наследственную вакансию почтового служащего. Круг чтения матери ограничивался журналами, а для художественного воспитания сына ей вполне достаточными казались уроки музицирования и рисования. Оставалось надеяться на школу и уже на *«что попало»*. Попадало всякое — Ренан, Бауэр, де Ветте, Бюхнер, Геккель, Штраус, французские историки, различные мемуары, декадентские стихи и проза, но попадали и Шекспир, Гёте, Гёльдерлин, Клейст, любимейший Гофман, Бальзак, Флобер, Стендаль, Геббель, Грильпарцер, Ибсен, Стриндберг, Достоевский, Толстой. Латина уделяла особое внимание изучению классических языков, в меньшей степени новых; Шпенглер вынес из школы превосходное знание греческого и латыни; французский и английский оставались языками для чтения, и уже позднее он самостоятельно изучил итальянский и частично русский — столь велико было желание читать Достоевского в оригинале[65]. Любимейшими предметами были история и география, учителя отмечали особую одаренность в литературе и математике. Немецкий он просто ненавидел. Пиетистический дух Латины требовал от своих воспитанников слишком уж благополучного синтаксиса, чтобы с ним мог хоть как-то поладить этот будущий чародей языка; он вспоминает случай, когда ему снизили балл за цитирование *«аморального»* Зудермана. Приходилось и здесь рассчитывать на контрабанду: «Шестнадцати лет я украдкой читал философские труды», разумеется, не без издержек самотека: «Кроме школьных стихов, мне до 22 лет была незнакома поэзия Гёте»[66]. Настоящим потрясением стал Ницше — «Заратустра», от которого семнадцатилетний угрюмый затворник пьянел до еле сдерживаемых криков восторга: единственный случай, заставивший-таки его выйти из скорлупы своего Я и устраивать... домашние чтения. Тут уже было не до зевков отца, не до

ствована уже к 20 годам». Сестра вспоминает, как однажды в студенческие годы он шутя сказал в какой-то связи о родном доме: «Только когда на этом доме будет висеть мемориальная доска...» (Ibid. S. 66).

[65] Чьи романы он, по собственному признанию, «словно некий скряга», частично откладывал на старческие годы: для смакования. См.: *Felken D.* Oswald Spengler... S. 202.

[66] *Naeher J.* Oswald Spengler. S. 9.

сомнительных литературных вкусов матери, не до смешков сестричек; он усаживал их вокруг и задыхающимся от счастья голосом воспроизводил глубокие, грудные, пронзительно одинокие жалобы «Ночной песни», нисколько уже не заботясь о том, слушают его или не слушают, из абсолютной слиянности с состоянием, о котором говорили изумительные и не знаемые им еще слова Мейстера Экхарта: «Благо тому, кто понял эту проповедь. Но если бы здесь не было ни одного человека, я должен был бы сказать ее этой церковной кружке». Еще одним — одновременным с Ницше — потрясением становился Рихард Вагнер, вулканически-исповедальная и жизнеборческая музыка «Тристана», без которой — ритуальное посещение театра, по меньшей мере раз в год, не говоря о домашнем музицировании по клавираусцугу[67], — он уже не мог обходиться всю жизнь. Ницше, Вагнер, Гёте, Шекспир и конечно же Рембрандт, впервые увиденный в Касселе и поразивший, как громом, Рембрандт, — тут уже было не до постылостей образования и даже самообразования; он замирал от восторга, не *«богемного»*, а *«божественного»*, опознавая в этих творениях собственный адский страх, трансформированный в бессмертное художество, опознавая в самих творцах бессмертных пайщиков собственного одиночества, — опознавая, наконец, будущую фундаментальную антиномию *«мира-как-природы»* и *«мира-как-истории»*, положенную им в основание своей книги. Как скупо, как отчужденно и небрежно отблагодарит он виновников этого потрясения в самой книге: «У Гёте я заимствую метод, у Ницше — постановку вопросов» — да, но куда же девалось самое главное: *очеловечение страха*, переход его из чисто животного, вегетативного, *бессловесного* состояния в измерение *историческое, символическое* и уже *морфологически-дистанцированное*, где можно было страшиться чего угодно — смерти, судьбы, одиночества, пространства, снов, — но знать при этом, что ты уже от рождения *присутствуешь в истории*, которая и есть в своей совокупности не что иное, как *колоссальная работа над осмыслением страха и преображением его в культурную символику!* Удивительная последовательность переживаний: едва войдя в ощущение культуры, он ощутил и ее *закат*, ибо переживаемые восторги оказывались исключительно *ретро-восторгами* — в настоящем царила пустота. «У меня сильнейшая потребность чтить кого-либо, и не только Гёте и Шекспира, исполинов прошлого, но и современников. Сколь гибельной оказалась моя юность, мое внутреннее

[67] «Я выучился играть на рояле, собственно, только для того, чтобы играть Вагнера» (*Koktanek A. M.* Op. cit. S. 421).

развитие оттого лишь, что я не знал никого, к кому мог бы испытывать уважение»[68]. Дальше идет уже настоящая литания, фрагмент из ненаписанной трагедии: «О, если бы рядом со мной был хоть один человек, который отвечал бы мне по духу! Как бы легко смог я тогда справиться со всем! Но это навсегда уже потеряно для меня! Нет ничего страшнее этих моментов уныния... Не думаю, чтобы все сложилось таким образом, будь у меня хоть один-единственный друг». Ибо «можно быть сколь угодно самостоятельным, но наступает время, когда нуждаешься в каком-то великом современнике, за которого, хотя бы издалека, можешь держаться и на которого можешь опереться. Если таковой отсутствует, то ничего уже не стоит внутренне стать калекой. Кем бы мог стать я, живи еще Ницше и пиши он в 1900 году! Кем бы стал Ницше, не будь у него Вагнера!»[69]. Этот плач, эти черные мгновения тоски и одиночества, обреченности на одиночество, впрочем, нисколько не расслабляли его самоуверенности; гипнотически-диктаторская надменность, которая по модели: *«Старший Брат видит вас»* — будет подавлять читателя со всех страниц-телескринов будущей книги, не в последнюю, должно быть, очередь окажется трансформированным слепком этого чудовищного одиночества; он не пощадит даже Ницше — ужасный выверт фантазии, позволяющий корректировать романтические *«ребячества»* Ницше *«мужеством»* Бернарда Шоу, предстанет в каком-то смысле изощренно-садистическим *реваншем* за непережитый собственный *«Трибшен»*, местью за юность, опоздавшую к Ницше и как раз подоспевшую к... Бернарду Шоу. Очень странный метаморфоз в судьбах некоего *«Давида Копперфильда»*, который за отсутствием своего *«Стирфорса»* предпочел иметь дело с комедийными миллиардерами Шоу, по экстремальной логике начитавшегося Ибсена и Ницше максималиста: если не Шекспир, то... Сесил Родс; все прочее, не дотягивающееся до Шекспира, но и отшатывающееся от Родса, достойно самого искреннего презрения. «Вся эта современная духовность действует на меня, как безобразный декабрьский ландшафт: грязь, снег, чад, холод, несколько угрюмых ворон на голых сучьях»[70]. Сплошное и уже неподсудное *«нет»:* «В русском гетто не может быть собрано столько грязи и пошлости, как в «немецкой литературе» с 1890 года».— «Глядя на эту нечистоплотную литераторскую братию, слоняющуюся по немецким большим городам и компилирующую драмы, романы, лирику, всю эту гомосексуальную атмосферу, скаредность в вопросах чести, пивной стол in politicis, незатейливые ничтожные обделывания делишек в кафе, газеты и фельетоны, падкие до шумихи вокруг мнений, высказанных за кружкой пива... невольно приходишь к мысли, что Седан отстоит от нас на несколько столетий»[71]. Это уже из мюнхенских лет: записки обитателя Швабинга и — большей частью — о Швабинге, уникальной культурно-духовной клоаке начала века, кишмя кишащей всякого сорта гениальностью и занимающей отведенное ей место между недавней Веной и будущим Берлином: некое модернизированное подобие чудовищных культурных космополисов прошлого, вроде Александрии, Эдессы, Багдада времен Аббасидов, Кордовы при Омейядах, Палермо в царствование великого Штауфена, Парижа голиардов, жонглеров, либертинов, кводлибетариев или, еще раз, Парижа салонов, энциклопедистов, *«120 дней Содома»*. Настоящий, воочию явленный *«Алеф»* Хорхе Луиса Борхеса, или просто геометрический подвох, сведший в единую пространственную точку целую коллекцию самых несообразных величин, возможно, тот самый *«корабль»*, соскочивший со страниц Себастьяна Бранта или с босховского полотна, чтобы возомнить себя *«ковчегом»:* художники, поэты, мистики, философы, космики, ироники, эротики, игроки, политики, эксцентрики, мечтатели, духовидцы, безумцы на всякий вкус, анархисты, революционеры, расисты, коллекционеры идей и судеб, законодатели изяществ — Ленин, пишущий в доме на Зигфридштрассе «Что делать?», и обдумывающий почти что в соседнем доме то же самое Адольф Гитлер; цитадель Стефана Георге с разыгрывающимися в ней инсценировками позднеантичных мистерий, экзальтированные оккультные выходки Альфреда Шулера, книжные метеоры Гундольфа, Клагеса, Бертрама, кружок космиков, кентавры и фавны Франца Штука, Сецессион, «Синий Всадник», «Песни висельника» Моргенштерна, «Смерть в Венеции» Томаса Манна, Курт Эйснер, тогда еще театральный критик, Лилиенкрон, Пшибышевский, Мюзам, Людвиг Тома и прочие знаменитости в кафе Стефани на Шеллингштрассе, где Александр Рода-Рода демонстрировал свой красный жилет, а кельнер Артур вел целую коллекцию неоплаченных счетов, дом Брукмана, в котором выхаживался будущий национал-социализм, общество Туле барона фон Себотендорфа, пансион художников папы Фюрмана на Белградштрассе, кафе Симплициссимус несравненной хозяйки Катти Кобус с ее неизменно ритуальным: «Ну, дети мои, веселимся сегодня!» — и кабаре

[68] Ibid. S. 61f.
[69] *Naeher J.* Oswald Spengler. S. 10f.
[70] Ibid. S. 11.
[71] *Felken D.* Oswald Spengler... S. 27.

«Одиннадцать строгих судей», где Франк Ведекинд шокировал публику непристойными куплетами,— все это соединял в себе Швабинг[72]. Здесь же писался и «Закат Европы» — единственное, возможно, абсолютное инкогнито среди адского фейерверка этой действительно закатывающейся гениальности.

Поиск формы был мучительно долгим. Предстояло осилить нелепейший фокус написания *эпохальной* книги при отвращении к письменному столу. Черновики и сохранившиеся бумаги изобилуют планами, проектами, часто просто заглавиями: с самого начала речь шла, по-видимому, о *стихах* и *драмах*. Мы читаем их перечень (некоторые и впрямь были написаны в больших кусках): *Цезарь, Тиберий, Сократ, Иисус, Герострат, Агасфер, Мальстрем* (история норвежского принца, обращенного в христианство и снова обратившегося в язычество: дань ибсеновским «Кесарю и Галилеянину» и «Борьбе за престол» и «Сигурду Злому» Бьёрнсона), *Монтесума* (история ацтекского короля; единственная завершенная драма в пяти актах), *Лютер, Бисмарк*. Потом выбор остановился на форме рассказа: сборник новелл, озаглавленный «Новеллы кастеллана». Написана была только одна новелла «Победитель» — о художнике, гибнущем в русско-японскую войну[73], но и по сохранившимся названиям других можно вполне догадаться, что он работал на волне *Кафки:* «О замурованных в стене любовниках», «О повешенном и его невесте, отдавшейся палачу», «О дуэли», «Импотент». Почти одновременно шла проба на большой роман (комический, причудливый, гротескный роман), «мюнхенский роман», как он фигурирует в первоначальном проекте с вариантами заглавия: «Умирающий фавн», «Смерть Диониса». Тема: умирающее искусство; группа судеб, разыгрывающихся в Мюнхене и знаменующих упадок. Герой — великий художник, так и не создавший ни одного великого творения и все же знающий, что он — великий художник; *«человек без свойств»*, не потому что он *«ничего не может»*, а потому, что *«нечего больше мочь»*,— можем ли мы предположить, что в этом романе, рассчитанном на то, чтобы «исчерпать целую эпоху»[74], и равняющемся, по признанию

[72] Восхитительно описанный в романе Франциски фон Ревентлов «Записки господина Дама, или События, случившиеся в странной части города», книге, очень любимой Шпенглером. Ей же принадлежит известная формула: «Швабинг — это не место, а состояние».

[73] Шпенглер издал ее в 1924 году. Посмертно переиздана в книге: *Spengler O.* Reden und Aufsätze. München, 1937.

[74] *Spengler O.* Briefe. S. 35.

Шпенглера, на «Вильгельма Мейстера», «Опасные связи» и «Красное и черное», параллельно с волной *Кафки* подключалась уже и волна *Музиля?* Ж. Мерлио, автор солиднейшей тысячестраничной диссертации о Шпенглере, предпочитает тут психоаналитическое решение, строя гипотезу *«неудавшегося писателя»* со всеми вытекающими из нее *«мстительными»* последствиями: «Неудавшийся писатель Шпенглер перенес собственную стерильность на совокупность «высокой культуры». Нет ничего абсурдного в предположении, что его философия истории имела поначалу своей целью объяснить и извинить эту неспособность к личному творчеству»[75]. Действительно, ничего абсурдного, если не считать абсурдом противопоставление философии истории и личного творчества, как будто первая не может быть продуктом второго и как будто для того, чтобы за тобой признали способность к личному творчеству, нужно непременно писать только романы!

Переход к окончательной форме трудно проследить. Впрочем, едва ли речь шла о резкой модуляции в совершенно иную тональность, как можно было бы утверждать вслед за только что упомянутым исследователем и многими другими. Просто *«мюнхенский роман»* расширялся до *«европейских»* и уже *«мировых»* масштабов; «Закат Европы», при всей своей научной, философской, специальной закамуфлированности, остается все-таки *романом о Европе,* во всяком случае той именно *«хорошей прозой»,* которая, по формуле Ницше, пишется только *«перед лицом поэзии»*. Сам Шпенглер датировал возникновение замысла 1911 годом, связывая его с так называемым вторым марокканским кризисом и захватом итальянцами Триполи, событиями, едва не приведшими к мировой войне. *Мировая война,* как неизбежность, с такой ужасающей отчетливостью предстала его взору, что выбор формы определился почти моментально; речь шла поначалу о духовной подоплеке близящейся катастрофы, а перо гнало его все дальше и дальше, пока он не постиг наконец, что дело не в самой войне, а в *преставлении Запада* и что война есть лишь первый могучий симптом начинающейся и уже неотвратимой агонии великой культуры. Тогда, словно некий исповедник, он поспешил к умирающему, чтобы выслушать историю его тысячелетней жизни и свершить *таинство исповеди,* той самой исповеди, которая, как он скажет об этом сам, со времен IV Латеранского собора впервые засвидетельствовала *историческую* предрасположенность западной души.

Внешне все выглядело самым неприглядным образом. Одинокая квартирка на Агнесштрассе, 54/1, куда он днем

[75] *Merlio G.* Oswald Spengler. Témoin de son temps. P. 235—236.

рюкзаками сносил книги из государственной библиотеки, чтобы работать по ночам. Табличка: *«В отъезде»* — на двери, чтобы не докучали звонками, которую, впрочем, он снимал, когда действительно куда-то уезжал. Обычные лишения военного времени: «Вчера я простоял полтора часа из-за 200 г ветчины: теперь мои талоны на мясо сроком на полторы недели вышли полностью, а питаться в ресторане немыслимая роскошь. В среду я простоял три четверти часа, чтобы приобрести пакетик сахарина, второй по счету с начала года. Поистине философские ситуации»[76]. Настоящие ситуации тем временем разыгрывались внутри; он был действительно на волосок от помешательства, ибо поволенный с детских лет, как бы бессознательно-ритуальный акт *самоидентификации* с судьбами западной культуры регулировался уже не капризами личной психики, а... *самой историей*. *«Человек без любви»* (в сущности, все та же, навешенная уже на себя табличка: *«В отъезде»*), он проходил на деле какой-то флоберовский обряд инициации — разве что мышьяк госпожи Бовари, отравивший Флобера, дозировался здесь масштабами мировой истории. «Как я страдаю от всего дурного, что есть в моей эпохе! Когда я вижу старую женщину, озабоченно входящую в магазин, или разглядывающую товары на витрине, или пересчитывающую деньги, меня охватывает такая страшная жалость, что я говорю себе: ты не имеешь права оставаться в живых, тебе следовало бы отрешиться от всего и служить этим бедным, искалеченным жизнью людям. Я знаю, отчего я в состоянии понять сокровеннейшие чувства современности. Мне ничто не чуждо»[77]. Удивительнее всего, пожалуй, то, что, если бы он этого не написал, ни одному, даже самому искусному, дивинатору патологических состояний не пришло бы и в голову заподозрить *такое* у автора «Заката Европы». Типично ницшевский трюк: казаться не тем, что есть, и быть тем, чем не кажешься,— доведен тут до порога возможного. Он, кажется, действительно мстил презираемой им современности безупречной стилистикой цинизма, за которой все еще таилось непоправимо ницшевское: «Цинизм из страдания, знаете ли вы это?» «На вопрос: «Что Вы думаете об этом?» — во мне всегда носился ответ: «А Вам что за дело до этого?»»[78] Отсюда уже один шаг до: «Здесь вопросы задаю я». Он и задавал свои вопросы, распрямляясь до наполеоновских поз в пространстве книги и сгибаясь до классически

[76] *Spengler O.* Briefe. S. 69.
[77] *Naeher J.* Oswald Spengler. S. 50f.
[78] *Koktanek A. M.* Op. cit. S. 40.

параноидальных состояний в жизни: одинокий ловитель пространств, мучимый непрекращающимися рвотами и депрессиями, некий идальго, прикинувшийся на сей раз не Дон-Кихотом, а Санчо Пансой[79] и изводимый мыслями о самоубийстве, с чувствительностью, настолько отточенной, что один взгляд на безвкусно архитектурное сооружение причинял ему физическую боль, а какая-нибудь старинная мебель доводила до слез. С началом войны эффект самоидентификации достиг апогея: «Я ощущаю большинство великих мировых свершений — например, войну — как личную вину. Как это происходит? Я блуждаю вокруг в ужасном отчаянии, словно некий злодей, заслуживающий за это наказания»[80]. Теперь уже самой страшной мыслью было: *не успеть*. «Крах — в форме помешательства или удара — наступит в моем случае, вероятно, к 40 годам, едва ли позже, скорее даже раньше... Успею ли я за годы, отведенные мне до сумасшествия, закончить хотя бы самое важное?»[81] Прогноз — на сей раз — не сбылся. Пугающе-роскошный «Закат Европы», призывающий желать только необходимое либо ничего не желать, действительно создавал эпоху. Освальд Шпенглер, одинокий старомодный мечтатель, становился теперь *нарасхват*, с видами на роль нового Меланхтона, praeceptor Germaniae. Делать нечего. Придется уже со следующего абзаца насильно забывать, по крайней мере оттеснять на задний план, все сказанное на предыдущих страницах. В доме вздернутого на дыбу славы не говорят о веревке, на которой он собирался повеситься. Вторая, эпохальная, биография Шпенглера абсолютно заслонила собою первую, незнаемую. Но если лучшим и единственно точным эпиграфом

[79] Ср.: «Дон-Кихот, великий человек, становящийся дураком из-за отсутствия цели» (*Merlio G.* Op. cit. P. 238).
[80] *Naeher J.* Op. cit. S. 53. Совершенно поразительный склик с одновременно переживающим — в гораздо более разрушительной форме — то же самое Андреем Белым. Ср.: «Катастрофа Европы и взрыв моей личности — то же событие; можно сказать: «Я» вина; и обратно: меня породила война; я — прообраз; во мне — нечто странное... Я, может быть, первый в нашей эпохе действительно подошел к... жизни в «Я»... Удивительно ли, что мое появление в Швейцарии, Франции, Англии, как причины войны, порождало тревогу и ужас? *Они* — смутно чуяли...» (*Белый А.* Возвращение на Родину. М., 1922. С. 31). Ср. также роман «Записки чудака» (Берлин, 1922), с неслыханной силой развивающий эту тему. Отметим же, что и здесь дело шло о своем «Закате Европы», сначала в трех «Кризисах»: «Кризис жизни», «Кризис мысли», «Кризис культуры» (см.: *Белый А.* На перевале. Берлин, 1923), а позже — в неоконченной гениальной «Истории становления самосознающей души», и уже в тональности не заката, а небывалого восхода!
[81] *Koktanek A. M.* Op. cit. S. 2.

к «Закату Европы» он сам мог проставить величественные и органно-гудящие гётевские строфы, то что бы помешало нам подобрать свой, гораздо более неприметный эпиграф и к «Жизни отщепенца»: стихи из неизданного наследия Освальда Шпенглера:

Прости мне эту сухость, эту спесь
В часы, когда мы вместе что-то значим;
Прости, что я в себе замкнулся весь,
Хоть чувства жгут и думают иначе.

Прости, но я и сам тому не верил,
Что канет все, что в сердце я носил.
О, как бы душу я тебе доверил,
Когда б душе на то достало сил!

(Перевод К. А. Свасьяна)

3. Анатомия доктора Шпенглера
Philosophia deutsch: Гераклит, Лейбниц, Гёте, Ницше

«Философию саму по себе я всегда основательно презирал. Для меня нет ничего более скучного, чем чистая логика, научная психология, общая этика и эстетика... Каждая строка, написанная не с целью служения деятельной жизни, кажется мне никчемной»[82]. Отвечая в конце декабря 1922 года на письмо графа Кайзерлинга, приглашающего его принять участие в очередном симпозиуме своей «Школы мудрости» в Дармштадте, он мотивирует отказ в довольно оригинальных оборотах: «Ибо метафизикой нынче следовало бы заниматься лишь таким людям, которые способны на совершенно примитивное мышление и чувствование. Сюда относится общение с детьми, собаками, кошками, а вовсе не с молодыми людьми, набитыми теоретической ученостью. Лично я считаю своим преимуществом то, что мне никогда не довелось пройти нечто вроде философской школы и что я совершенно не знаком с современной философской литературой»[83]. Но что не дозволено быку, то дозволено Юпитеру, при случае становящемуся и быком, когда случай — сама Европа; в обоих предисловиях к «Закату Европы» речь идет именно о философии: *философии эпохи* и *немецкой философии*. Второй вариант особенно знаменателен: отождествлять себя с *немецкой* философией, никогда по существу философией этой не занимаясь и, более того, то и дело зашибая ее кегельбанными шарами харизматических переживаний, вполне отвечало характеру шпенглеровского ex ungue; без маленькой уступки все же не обошлось, тем более что список *«предшественников»* продолжал катастрофически расти; положение обязывало открыть родословную и обосновать притязания на *немецкую философию* соответствующей *наследственностью*. Он назвал три имени: *Гёте, Ницше* и *Лейбница*. Четвертое — хронологически первое — *Гераклит* — было уже названо им почти за два десятилетия до этого.

Гераклит. — Что Гераклит с легкостью вписывается в круг эпистем немецкой философии и даже в целом предопределяет их, это настолько же очевидно, насколько очевидно и то, что Шекспир стал национальным гением Англии только после почти полувекового курса онемечения. Оба — чисто немецкое открытие: патент на Шекспира разделили Гёте, Гердер и романтики, патент на Гераклита — бесспорно гегельянский. Готфрид Бенн не без cum grano salis называл *«всё течет»* чисто немецким познанием, немецких философов — гиппопотамами, а Гераклита и Платона — первыми немцами[84]; если прибавить сюда и ницшевскую, почти что этнопсихологическую мотивировку ситуации[85], то казус *«немецкого»* мыслителя из Эфеса предстанет во всяком случае психологически безупречным. Таков он и в юношеской диссертации Шпенглера, этом первом опыте *«самоизложения»*, первой — по меньшей мере — пробе будущей инструментовки и инструментария «Заката Европы». Провал Rigorosum'а можно вполне понять и принять; с философской (специальной, на этот раз) точки зрения диссертация далеко не во всем (сказали бы сейчас) отвечала требованиям; естественно и другое: презирая *«профессоров»*, третируя плебейски-научный стиль в угоду таинствам аристократического художества (мотивы, достаточно явно вызвучивающие текст диссертации), негоже было, говоря со всей грубостью, лезть в логово, рассчитывая на то, что голова будет увенчана докторской шапочкой, а не откушена. Надо представить себе душевную коллизию почтенного Алоиса Риля и прочих *«старцев»*, выслушивающих такие вот перлы: что учение Гераклита «в не-

[82] *Spengler O.* Reden und Aufsätze. S. 64.

[83] *Spengler O.* Briefe. S. 232. Тон ответа вызван, возможно, покровительственными нотками приглашения. Шпенглер не скрывал своей неприязни к оккультно нескромному графу и не без удовольствия цитировал забавно-меткое высказывание о нем его дяди, писателя Эдуарда Кайзерлинга: «Мой племянник всегда стоит перед самим собой, как ребенок перед рождественской елкой» (*Koktanek A. M.* Op. cit. S. 332).

[84] «Гераклит — первый немец, Платон — второй немец, все — гегельянцы» (*Benn G.* Gesammelte Werke. Bd I. Wiesbaden, 1959. S. 411).

[85] «И сам немец не *есть*, он *становится*, он «развивается». Поэтому «развитие» является истинно немецкой находкой и вкладом в огромное царство философских формул...» (*Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 364).

обыкновенной степени лично»; что, будучи аристократом, он «родился в эпоху, когда идеал этот утратил уже жизнеспособность», так как «начиналось господство демократии», а «для уступок или бесполезных сетований он был слишком непреклонен и упрям»; что все это привело его к «самовольному одиночеству... близкому к помешательству»; что его «императорский стиль» никоим образом не был рассчитан на других — спрашивается: кого именно? если на членов ученого совета университета в Галле, то не слишком ли откровенным выглядел мат в два хода? Еще раз: вопрос сводился не к правоте и правам на Гераклита, а всего лишь к *правомерности...* докторской защиты. *«Доктор»* Шпенглер, какой-то одной гранью своего многогранника подтверждающий, увы, злобный выпад Томаса Манна: «умная обезьяна Ницше», низводил свой дебют до некой карикатуры блистательного ницшевского начала, когда 24-летний еще почти студент потряс ученый синклит двумя-тремя статьями. Но Ницше дебютировал не как *«вагнерианец»*, *«шопенгауэрианец»* или уже *«ницшеанец»;* тут хватало *«физиогномического такта»* и *«артистизма»*, чтобы, *«на отлично»* сыграв в *«нашего»*, вернуть билет и предпочесть участь самого *«не-нашего»* человека планеты; дебют 24-летнего Шпенглера был уже во всех смыслах срывом драматургического замысла, как бы переносом пятого акта в акт первый: он предпочел выйти на сцену в демонстративном обличии *«ницшеанца»*, мало того — *«шпенглерианца»*. Гераклит, греческая культура вообще подаются здесь в открытом контексте «Рождения трагедии» и «Сумерек идолов», не говоря уже о явном проспекте... будущего opus magnum. Первое, что тут бросается в глаза,— транскаузальное понятие *ландшафта,* в котором кристаллизуется философия и сама культура. Агональное мышление Гераклита — «чистейшее изображение эллинского характера»[86]. «Гераклит подчеркивает противоположности, потому что он был аристократом, обладавшим в высшей степени «пафосом дистанции» и не допускавшим даже мысли о том, чтобы смягчить или оспорить различия»[87]. Верх бессмыслицы (вот так!) — видеть в нем предшественника Гегеля и отца диалектики; Гераклиту «чужда всякая диалектика, на которой держится враждебная система Парменида».[88] Гераклит, наконец, не спрашивает о *причинах.* Если у ионийцев *архе* всегда связано с *«что»,* то у Гераклита оно тождественно *«как».* Он уже различает формы (tropai) и субстанции (archai). Оттого *огонь,* из которого разгорается у него весь Космос, есть *архе* отнюдь не в том же смысле, что *элементы* ионийских натурфилософов. Надо понимать Гераклитов огонь не в научном, а в художественно-религиозном смысле: как «трагедию космоса, равную по силе трагедиям Эсхила»[89]. Отсюда проливается свет и на загадочное понятие *логоса,* не переводимое ни на один язык. «Гераклит воспринимает мир как чистое движение. Соответственно логос есть его ритм, такт движения»[90]. Из двоякой стоической интерпретации *логоса* как *нуса, пневмы, демиурга,* с одной стороны, и *эймармене, ананке, мойры* — с другой, предпочтение отдается второй группе. «Возможно, он употреблял выражение Heimarmene, как раз имея в виду логос»[91]. Это отождествление *«логического»* и *«рокового», логика судьбы* в противоположность *рациональной логике,* станет главной темой «Заката Европы», собирательным стеклом всех рассыпанных по тексту интуиций.

И наконец, центральная (*«немецкая»*) мысль: принцип *становления.* Что у Гераклита всюду речь идет о разрушении бытия в пользу становления — это еще вполне отвечает художественно-аристократическому характеру его мышления. Но что он оказывается в этом пункте предшественником... Маха и Оствальда — это уже заставляет обратить внимание на характер мысли самого Шпенглера. Энергетическое восприятие мира как чистого движения дополняется следующим неожиданно физикалистским соображением: «физический носитель движения вовсе не необходим для представления действия в пространстве, «действительности»; в этом отношении выдвинутая Махом и Оствальдом энергетическая теория весьма близка идее Гераклита»[92]. Нас не удивит после этого квалификация гераклитовской философии как энергетического монизма и сведение ее к полнейшему *релятивизму* (с видами на скептицизм); удивит другое: способность к столь внезапным и диссонирующим *ассоциациям,* которые обернутся настоящим *азартом* в будущих морфологических импровизациях, и — что особенно показательно для всего стиля мысли Шпенглера — дикое сочетание *архаики* и *модернизма,* вещей, уже никак не совместимых: *мистики* и *позитивизма, визионерства* и *агностицизма;* ему, высокомерно ставящему

[86] *Spengler O.* Reden und Aufsätze. S. 32.
[87] Ibid. S. 29.
[88] Ibid. S. 11. «Остается тайной Шпенглера,— замечает А. Боймлер,— каким образом ему удается отказать Гераклиту в диалектике» (*Baeumler A.* Kulturmorphologie und Philosophie // Spengler-Studien. Festgabe für Manfred Schröter zum 85. Geburtstag. München, 1965. S. 114).

[89] *Spengler O.* Reden und Aufsätze. S. 35.
[90] Ibid. S. 38.
[91] Ibid. S. 46.
[92] Ibid. S. 15.

на вид Ницше недопустимость сожительства *романтика* с *психологом*, удалось каким-то странным и во всех смыслах уже нелепым образом совместить в себе лик *пророка* с гримасой *скептика* и выдержать этот *«экспрессионистический»* альянс на протяжении всего тысячестраничного пространства своей книги.

Лейбниц.— Едва ли и стоило бы тревожить это великое имя, не будь оно названо самим Шпенглером в интересующем нас смысле. В предисловии к новому изданию 1923 года, после упоминания Гёте и Ницше как единственных предшественников, фигурирует неожиданная и в общем довольно произвольная фраза: «Что до Гёте, то он, сам того не ведая, был во всем своем образе мыслей учеником Лейбница». Искуснее и нельзя было сказать: во-первых, чтобы подвести пассаж к заключительному аккорду *«немецкой философии»*, во-вторых, чтобы обязать читателя сделать соответствующий вывод (учитель моего учителя есть и мой учитель) и, в-третьих, чтобы избежать прямого заявления — следы влияния Гёте и Ницше в книге Шпенглера более чем очевидны; о Лейбнице, не будь он введен в игру столь окольным и все же недвусмысленным образом, едва ли пришлось бы даже догадываться, настолько непредвиденным предстает его внезапное упоминание именно в этой связи. Во всех прочих отношениях Лейбниц — не столь уж редкий гость на страницах «Заката Европы» — служит блестящей парадигмой уже вполне *объективных* характеристик: творец analysis situs, мощный математический ум, не чета современным жалким философам, математический ясновидец большой политики, обосновывающий more geometrico значимость Египта в меморандуме Людовику XIV или чисто формально исчисляющий шансы Станислава Лещинского стать наследником польского престола, но... никак не предтеча «Заката Европы». Не остается, по-видимому, ничего другого, как принять правила игры и на собственный страх и риск угадывать возможные изломы этой линии родства.

Впечатление таково, что Лейбниц в существенном здесь даже не прочитан. Этот, мягко выражаясь, нелегкий пункт, впрочем, вполне типичен и по-своему даже выигрышен для Шпенглера; уже после «Заката Европы» он, по совету Манфреда Шрётера и, возможно, под давлением критики Эдуарда Шпрангера, возьмется за *Шеллинга*, а преданнейший Август Альберс, редактор мюнхенского издательства Бека, застанет его однажды за чтением *Бергсона*, совпадения с которым, как его уверяли, граничили с дословностью. Мыслитель, сделавший своей отправной точкой *физиогномическое* искусство распознавания и предпочитавший общение

с собаками и кошками прохождению философской школы, мог позволять себе такие скандальные с обычной точки зрения пробелы (ниже я коснусь еще этой темы). Что до Лейбница, то его опосредствованное через Гёте учительство, по-видимому, получает объяснение лишь в измерении названной *физиогномики*. Лейбниц, как учитель Гёте, при том что последний понятия не имел об этом своем ученичестве,— чистейший историко-философский фантом, оправданный, пожалуй, только в крупных мазках культурно-импрессионистической портретистики: в плане, скажем, универсализма, платонизма, практицизма, индивидуализма. Сродство величия, конечно же, бросается в глаза; возможно, в той именно точке, где, по словам Гёте, исчезает индивидуальное и создается только безусловно правильное. Но в чем именно Гёте *во всем своем образе мыслей* был учеником Лейбница — остается еще одной тайной Шпенглера. Нас интересует другое: тайна ученичества самого Шпенглера. Что Лейбниц, гигантской силы математик и мыслитель, должен был физиогномически ошеломить Шпенглера — это понятно, как понятно и то, что именно в этом образе мог он увидеть какое-то колоссальное предзнаменование фаустовских судеб Европы и уже собственной своей судьбы. Мощный двуликий Лейбниц, обращенный в прошлое и в будущее, разорванный между прошлым и будущим, настолько универсальный, что совмещающий в себе оба полюса, *восхода* и *заката*, мог, пожалуй, в определенной модуляции вполне работать и на «Закат Европы»: ликом второго Фауста, осушающего болота и воздвигающего мегаполисы. Лейбниц в *«стоп-кадре»* будущей механизации и формализации мира, гениальный цивилизатор, набрасывающий проект будущих шпенглеровских преобразований, теоретик-*«программист»* всего букета европейских *«антиутопий»*, от математически сконструированного замятинского *«Мы»* до логистически стерильного *«Брава нового мира»*, отлично вписывается в тональный круг Шпенглера; в Лейбнице осуществлен грандиозный переход математики от мистически-раннего *провинциализма* к рационалистически-тотальному *космополитизму*; проект *«универсальной характеристики»* — это уже чисто верхарновский *«город-спрут»*, удушивший старинные готические провинции математической контемпляции и препарировавший их... в музеи; будет ли преувеличением сравнить мозг этого человека с машиной, программирующей *«закаты»*? — если математике в ближайшие два-три столетия суждено было стать *раковым корпусом* всех без исключений зон европейской и уже мировой культуры, если *метастазы* ее охватывали уже не только сферу политики или, скажем, музыки, но

дотягивались и до девственной зоны обывательского быта (*«математически доказано, что...» — что угодно!*), то придется признать, что первый свой грандиозный триумф логической безжизненности математика эта отпраздновала все-таки в Лейбнице, творце *«универсального исчисления»* и универсальной machinae mundi. Понятно, что в оптике «Заката Европы» такая перспектива должна была занять центральное место. Если добавить сюда и *второй* лик Лейбница, допускающий маргинально-биографические возможности интерпретации, то почтительная поза Шпенглера окрасится и сугубо личными мотивами: Лейбниц-ностальгик по прошлому, платоник, визионер, космософ, еще немного — и уже alter ego самого Шпенглера, безнадежно тоскующего по вчерашнему дню, но заставляющего себя желать только *необходимое,* даже если необходимо растоптать вчерашнее,— такой Лейбниц, что и говорить, мог бы фигурировать на родовом гербе «Заката Европы» уже и без посредничества Гёте[93].

Гёте.— «У Гёте я заимствую метод». Во Введении к книге это звучит уже во всю мощь: «Философией этой книги я обязан философии Гёте». Вот уж кто был не только прочитан, но и заучен; тут уже полагаться на физиогномику не приходилось. Гёте еще с университетских лет мог часами декламироваться наизусть, в том числе и вся 1-я часть «Фауста»; трогательное зрелище — наблюдать, как этот высокомерный оценщик мировых культур, учиняющий какое-то

[93] Но и только такой. Допустив, что именно эта интерпретация отвечала бы шпенглеровскому ходу мыслей, придется отметить ее несостоятельность. Лейбниц, и притом как раз в свете сказанного выше, не предтеча, а *антипод* Шпенглера; правда то, что, предвидя будущие перемены в сторону *«антиутопий»*, собственно *«заката»*, он как бы работал на них, моделируя их до срока. Но представлять себе ситуацию таким образом, что одна половина воздавала тут кесарю будущей цивилизации кесарево (*«цезаризм»* шпенглеровской прогностики) чисто деловыми, практическими плодами собственной гениальности, в то время как другая половина воздавала Богу утраченной культуры Богово всего-навсего в украдчиво-ностальгических слезах, словом, на чисто шпенглеровский лад, значило бы невообразимо исказить *весь* смысл феномена Лейбница. Он воздавал Богу Богово не тоской, а именно делом и именно в самом пекле кесарева: *манихей математики*, предвидящий всю неотвратимость ее сатанизации, но не отшатывающийся, подобно Паскалю, в затхлую келью призраков янсенизма, а вбирающий в себя, более того, моделирующий в себе будущее зло, чтобы единым актом подлинно христианского гносиса трансформировать его в себе в новый и соответствующий духу будущего анамнесис. Недостаток места вынуждает меня в целях более подробного освещения сказанного отослать читателя к моей книге «Становление европейской науки» (Ереван, 1990. Глава «Судьбы математики»).

единоличное *«жюри»* спектаклю дефилирующих перед ним тысячелетий, подтягивается и потупляет взор при каждом приближении имени Гёте; *«пафос дистанции»* не был тут нарушен ни разу. Если решиться на причудливый эксперимент и попытаться мысленно представить себе *отсутствие* Гёте в книге Шпенглера, то картина провала окажется просто ужасной; ницшевская *«постановка вопросов»*, к тому же деромантизированная и переиначенная на *«империалистический»* лад, могла обуздываться только *«методом»* Гёте. По существу, речь шла об извлечении урока из провала самого Ницше, сумевшего блистательно включиться в *мировоззренческую* тональность Гёте (особенно во втором «Несвоевременном размышлении»), но так и не освоившего гётевский *метод*, предпочитая ему пышный иллюзион *«веселой науки»*. Трудно судить, насколько осознанно или инстинктивно осмысливался этот казус самим Шпенглером, но несомненно одно: выбор оказывался по сути единственным; среди целой популяции ницшеанцев, успевших уже к тому времени расплодиться по всей Европе, этот выглядел, пожалуй, наиболее осмотрительным и решительно отказывающимся сходить с ума; не сойти с ума и значило здесь: держаться Гёте.

Равнение шло прежде всего на *личность* Гёте. Ибо заимствовать метод и значило в этом случае уподобляться *человеку*. Невероятная гётевская *универсальность*, олицетворяющая феномен целой *культуры*, и притом с явно означенным переходом в *цивилизацию* (в шпенглеровском смысле слов), его *«сторукость»* и *«тысячеглазость»*, о которых восхищенно говорит Эмерсон, обеспечивающие ему какую-то почти мифологически одновременную *«всюдность»* с правом быть *«всем»* и вместе *«ничем»*, фантастическая меткость взора — *«он видит каждой порой»*, снова диагностирует Эмерсон,— позволяющая видеть *существенное* в самых неприглядных вещах и обстоятельствах, скажем позвоночную теорию черепа в бараньих останках, валяющихся на еврейском кладбище в Венеции, или опровержение ньютоновской оптики в наспех поставленном дома эксперименте с призмой, и одновременно могучая *витальность*, внушающая ему столь знакомое отвращение к письменному столу,— все это кружило голову не одному Шпенглеру. Как бы ни было, курс *«философии жизни»* был пройден на *личности* Гёте, тоже предпочитавшего книжной выучке общение с *«оригиналами»* — если и не с домашними животными, как Шпенглер, то уж наверняка с хорошенькими *«цветочницами»*,— но парадокс заявлял о себе коварным отсутствием самой жизни (тут, по-видимому, и начиналась *«линия Ницше»*), до того что весь гётеанизм «Заката Европы» обиднейшим образом рисковал очутиться

в положении того свифтовского слона, которого показывали за его отсутствием. *«Жизнь»* — не логический концепт ее, а уже просто тавтологически: *«сама жизнь»* — шокирующим образом отсутствует в книге, всем или почти всем обязанной Гёте; «Закат Европы», или панорама мировой истории, разыгрывающей максимум жизненности, есть только инсценировка в капсуле собственного «Я», декоративно растянутого до *картины* (или, скорее, *картин*) мира, настоящая волшебная оранжерея неживых цветов, во что бы то ни стало пытающихся имитировать гётевский «Метаморфоз растений»; жизнь не идет здесь дальше физиологической иллюзии *последействия* ампутированного органа, уже ампутированной Европы, и только исключительным мастерством иллюзиониста объясним патологический шарм *«притворяющегося непогибшим»* мимиографа жизни.

Тем более безапелляционно имплантируется в ткань книги гётевский метод. Шпенглер и не скрывает того, что его картина истории есть *живая природа* Гёте. Ситуация не лишена странной путаницы уже как бы расстановочного характера. Сначала противопоставляются *природа* и *история*. Первая подчинена мертвой *каузальности*, во второй царит *судьба*. Первая познается, вторая переживается и т. д. Затем выясняется, что история равна природе, но в гётевском смысле, т. е. она есть не механизм, а организм и т. д. Выходит, что противопоставлялись на деле две природы, скажем так: ньютоновская и гётевская. С первой все было как будто ясно, но что сталось со второй? Если она оказалась историей, о чем, по-видимому, не подозревал сам Гёте, то куда девалась гётевская *природа*? Или она оказалась иллюзией, поскольку место ее теперь заняла *история*? Но придется в таком случае признать, что весь корпус гётевских *«естественнонаучных сочинений»* (*пять* томов в Кюршнеровском издании и *четырнадцать* — в Большом Веймарском) представляет собой всего лишь неопознанную *философию истории* и *философию культуры*, опознать каковые выпало на долю автора «Заката Европы». Шпенглер, разумеется, обходит казус молчанием; разбирательства подобного рода никак не вписываются в его стиль. Но курьез налицо: предпочитая держаться жесткой оппозиции природа — история с соответствующим раскладом смерть — жизнь, он вынужденно игнорирует реальную (в гёте-ньютоновской полярности) оппозицию природа — природа, отдавая в итоге первую Ньютону, трансформируя (историзируя, так сказать) себе вторую и оставляя Гёте — как ни странно — ни с чем. «У Гёте я заимствую метод» — это можно прямо читать как: «заимствую природу», разумеется, *и метод*, ибо справиться

с гётевской природой *без* гётевского метода не удалось бы уже никак. Самое невероятное во всем этом уравнении с одним без вести пропавшим — это то, что горизонтом шпенглеровской конструкции, ее как бы бессознательным фоном предстает исконно ньютоновская — *мертвая* — природа (отсутствие жизни!), на которой мозаично имитируется природа Гёте, опознанная-таки в своей исторической самоаутентичности. Что до метода, то он в самом деле задействован здесь (где же все-таки?) достаточно основательно, хотя и не без издержек произвольной интерпретации[94], особенно в тех случаях, когда исторический материал не покрывался инструментарием, рассчитанным на природу[95]. Шпенглер виртуозно пользуется гётевскими процедурами обнаружения *первофеноменов*, комбинируя их с техникой лафатеровской *физиогномики* и (возможно) клагесовской *характерологии*. Довести исторический материал до чистых первичных условий самовыражения, отслоить от него все побочное и несущественное, включая и данные исторической доксографии, и дать ему самому беспрепятственно воздействовать на взор, являя себя в первозданном виде,— в случае Шпенглера могло бы показаться, что дело обстоит как раз наоборот, настолько привычными стали обвинения его в тираническом обращении с фактами, и все-таки придется признать, что эта гётевская выучка лежит в самой основе его мастерских описаний. Диктаторский стиль, создающий обратное впечатление, не должен в этом случае сбивать с толку: шпенглеровская безапелляционность письма обусловлена безапелляционностью точных ви́дений — он просто *приказывает* читателю принимать написанное, но лежит в основе этого не прихоть самодура, а однозначная уверенность ясновидца (скажем, фаталистическое поведение Наполеона на Аркольском мосту, а не версальско-багдадский *«кейф»* Людовика XIV). На такой причудливый лад сочетались в нем Гёте и Ницше; можно было бы, допуская некоторую грубость штриха, сказать, что он видел *по Гёте*, а писал *по Ницше*, но и то: гётевский метод даже в таком негётевском, антигётевском изложении давал исключительные результаты. Речь идет

[94] Разбор ряда случаев я отнес в примечания.

[95] Федерико Герратана, итальянский исследователь Шпенглера, в частности, обратил внимание на то, что гётевские фундаментальные понятия *«полярность»* и *«нарастание»* становятся у Шпенглера *«полярностью»* и *«периодичностью»*. См.: *Gerratana F.* «In parte storico». Oswald Spengler tra mondo della storia e mondo come storia. In: «Tramonto dell'Occidente?» Atti de Convegno organizzato dall'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici e dalla Biblioteca Comunale di Cattolica. Urbino, 1989. P. 59.

о той крайне сложной (ибо связанной уже не с чисто объективированным способом научного анализа, а с *личностью* самого познавателя) процедуре, которую Гёте назвал однажды[96] *«точной чувственной фантазией»*, по сути уже *чувственно-сверхчувственной*, так как отталкивающейся от конкретно-данного к просвечивающему сквозь него *«умному лику»*. Гёте работал так в сфере органики: сюда относится, в частности, грандиозная идея *перворастения*, или решение на *естественнонаучном* уровне старой *метафизической* проблемы *«единого во многом»*, где растительный мир во всем своем многообразии оказывается *метаморфозом единого духовного существа*, постижение которого позволяло уже иметь дело не только с имеющимися формами растений, но и *предвидеть* и даже *изобретать* возможные, переводя таким образом механистически скомпонованную таблицу Линнея в зону бесконечных трансформаций и трансфигураций и как бы предлагая *биологический* аналог таблицы Менделеева. В «Закате Европы» этот метод во всем объеме применен к *истории*: таков смысл шпенглеровского *«прасимвола»*, лежащего в основе всей суммы проявлений данной культуры и обеспечивающего возможность головокружительных сравнений, только и мыслимых на фоне изначального единства *«ландшафта»*. Сравнений, более того, осуществляемых не только в типологической горизонтали конкретного временно́го ряда, но и в транскаузально гомологической вертикали разновременных (у Шпенглера *одновременных*) культурных событий. Еще больше: не только бывших, но и будущих; Шпенглер пророчествует не как Кассандра, а *«индуктивно-дедуктивным»* путем, возможно даже, как Кассандра, но... *«индуктивно-дедуктивным»* путем; таблицы, приложенные к книге, демонстративно подчеркивают именно *«менделеевский»* характер задания — пустые места (все равно — в прошлом или будущем) заполняются не героическими усилиями Шлиманов и раскопками Мертвого моря, а... *точной фантазией* визионера, засевшего в своем мюнхенском или каком угодно кабинете и прогнозирующего события в обоих направлениях: как назад, до времен 19-й династии[97], так и наперед:

[96] Поразительным образом именно однажды, да и то мимоходом, в рецензии на книгу Э. Штиденрота «Психология для объяснений душевных явлений». См.: *Goethes* Naturwissenschaftliche Schriften / Hrsg. von Rudolf Steiner. Dornach, 1982. Bd 2. S. 22—25. Настолько несущественным было для него говорить о том, что он осуществлял на деле!

[97] К концу жизни он уже основательно посвятит себя этому шлегелевскому *«пророчеству вспять»*: в занятиях вторым дохристианским тысячелетием, которые Манфред Шрётер назовет «нулевым томом «Заката Европы»».

вырождение Запада после 2200 года. Заканчивая тему *«Гёте»*, следует сказать: мысль Гёте здесь странным образом настолько же усвоена, насколько и извращена в другом срезе; Шпенглер ограничивает радиус действия *«прасимволов»* зонами малых единств, каждой в отдельности, постулируя их взаимонепроницаемость и допуская стыковку только в линии *«одновременных»* параллелизмов. Извращен не только Гёте, но еще раз Лейбниц: мировая история Шпенглера — это история *«монад»* без единственно осмысливающей их *«предустановленной гармонии»*, в гётевской проекции — история *морфологических* единств без единопронизывающего их *метаморфоза*[98]. Характерно: насколько часто употребляется в «Закате Европы» слово *«морфология»*, настолько же избегается тут слово *«метаморфоз»*. Но что же значит морфология без метаморфоза? *Безжизненный гётеанизм*, т. е. открытое исповедание гётевского метода при тайной верности *мертвой природе* Ньютона; пути этого своеобразнейшего гётеанца вели не в Италию и к источнику жизни, а все еще длинными сфинксовыми аллеями сквозь окаменевшие главы «Книги Мертвых» к *гробу*, как цели и назначению одиноко бредущей души.

Ницше. — «Во время войны, — вспоминает Фридрих Мейнеке, — я беседовал однажды с Трёльчем о пагубном влиянии Ницше на немецкий дух и о том, что поколения различаются теперь в зависимости от того, сидит ли у них в печенках Ницше или нет. «Да, — сказал он, смеясь, — он как крысиный яд в кишках»»[99]. К поколению подорвавшихся на Ницше Шпенглер принадлежал целиком; с момента, когда был впервые открыт «Заратустра», и уже до конца Ницше оставался событием в прямом контексте со-бытия; если отношение к Гёте диссонировало абсолютной разностью биографических и физиогномических моментов, так что приходилось волей-неволей ориентироваться на *идеальное*, то в случае Ницше не было никаких особых преград: совпадения оказывались настолько невероятными, что уже представали вполне естественными и обычными, вплоть до... головных болей и одиночества. Этим, по-видимому, и объясняется отсутствие *«пафоса дистанции»*, неприятно режущее слух в отдель-

[98] Эрнст Юнгер исчерпывающе осветил картину этого провала. Метод Гёте требовал от Шпенглера поиска *«перворастения»* мировой истории, но он предпочел остаться при своем релятивизме, настолько ослепившем его, что он попросту очутился в положении человека, не видящего за деревьями леса. См.: *Jünger E.* An der Zeitmauer. Werke. Bd 6. Stuttgart, 1963. S. 465f.

[99] *Meinecke F.* Autobiographische Schriften // Werke. Bd 8. Stuttgart, 1969. S. 105.

ных шпенглеровских пассажах, связанных с Ницше: высокомерие, не лишенное явных менторских ноток, словно бы речь вел все еще старший преподаватель гимназии Генриха Герца в Гамбурге. Сомневаться тут не приходится: на такую короткую ногу общаться можно разве что с самым близким... Что Ницше и был самым близким, во всяком случае более близким, чем Гёте,—это бросается в глаза едва ли не с каждой второй страницы «Заката Европы»; между тем фраза: «Философией этой книги я обязан философии Гёте»—имеет продолжение: «...и лишь в гораздо меньшей степени философии Ницше». Очень подозрительная пропорция, если допустить, что вместо *«философии Ницше»* здесь могла бы фигурировать почти что *«собственная философия»*. Близость ощущалась уже настолько, что, выступая 15 октября 1924 года в Архиве Ницше с докладом «Ницше и его столетие», посвященным 80-летию со дня рождения *«одинокого из Сильс-Мария»*, автор «Заката Европы» мог заодно клясть и собственные болячки—в прямых автобиографических аллюзиях. «Пагубным было для него стоять за чертой рококо, в самой гуще бескультурья 60-х и 70-х годов»[100]. В домашних черновиках, пишущихся *«в стол»*, можно было и полакомиться: «Какую роль пожелал бы я себе в жизни?—Всемогущественного баловня какого-нибудь прилежного монарха в XVIII веке»[101]. Но и дальше, уже воздавая должное, он продолжал говорить все еще о себе, выдавая секреты, которых ни за что не коснулся бы в первом лице: «Он открыл тональность чужих культур. Никто до него и понятия не имел о *темпе* истории... В картине истории, которую научное исследование складывало тогда из дат и чисел, он прежде всего пережил ритмическую смену эпох, нравов и образов мыслей, целых рас и великих индивидов, словно некую симфонию... К *музыканту* Ницше восходит искусство вчувствования в стиль и такт чужих культур, безотносительно к источникам и зачастую в противоречии с ними—но какое это имеет значение!»[102] Симптоматично, что первая почетная премия за «Закат Европы» была присуждена именно Архивом Ницше в ноябре 1919 года, после чего Шпенглер завязывает дружеские отношения с сестрой покойного философа и вообще активно сотрудничает с Архивом, но симптоматично и то, что после 1933 года он разрывает отношения с Элизабет Фёрстер-Ницше и демонстративно выходит из правления Архива: иметь дело с Ницше, как предтечей Гитлера, оказалось выше его сил.

[100] *Spengler O.* Reden und Aufsätze. S. 111.
[101] *Koktanek A. M.* Op. cit. S. 220.
[102] *Spengler O.* Reden und Aufsätze. S. 112, 118.

В сущности, весь «Закат Европы» предстает сплошными гигантскими вариациями на центральные темы позднего Ницше: *«европейский декаданс»*, *«воля к власти»* и *«восхождение нигилизма»*. Что Ницше не была чужда также идея цикличности, подтверждается его анализами *«античного декаданса»*. Шпенглеру оставалось по большей части заботиться лишь об *исторической транспонировке* режущих, как нож, эйдетических разоблачений Ницше, который сам обходился весьма умеренными дозами *историзма*, диагностировав предварительно опасности последнего во втором из «Несвоевременных размышлений». Это прямо засвидетельствовано в предисловии к «Закату Европы» и даже сжато в формулу, построенную на игре слов: «Я сделал из его прозрения (Ausblick) своего рода обозрение (Überblick)». Операция, потребовавшая целого ряда исторических подстановок: Шпенглер упрекает Ницше в романтической абстрактности взгляда, усматривающего *«человеческое, слишком человеческое»* там, где говорить следовало об *«историческом, слишком историческом»*, как если бы речь шла о математических уравнениях и о необходимости замены неизвестных величин известными. Неизвестны у Ницше, по Шпенглеру, воля к власти, мораль рабов и мораль господ, нигилизм, сверхчеловек, вечное возвращение, в сущности любое из основополагающих понятий. Только с переносом в конкретно-исторические измерения они приобретают смысл и значимость, и вот же оказывается, что за волей к власти скрывается исконно нордическая тоска по беспредельному, что мораль рабов—это миф, а мораль господ—еще одна нордическая реальность, что нигилизм—это всего лишь империализм, а сверхчеловек, поданный в театрально-люциферическом оперении,—всего лишь миллиардер из комедии Шоу, что сам Ницше, как бы стыдясь своего дарвинизма, только и делал, что камуфлировал *«безвкусные»* реалии поэтическими атавизмами, не в пример тому же Шоу, который нашел в себе *«мужество безвкусицы»*, чтобы послать к чертям всякую поэзию и серьезно обсуждать вопрос о превращении человечества в конский завод, что, наконец, ницшевский amor fati (любовь к судьбе) не допускает выбора судьбы по капризу, но должен считаться с реальной судьбой, и если сам Ницше все еще капризничал, предпочитая рабочему вопросу или финансовым сделкам сады Лоренцо Медичи или Козимо Руччелаи, то он, Освальд Шпенглер, заставляет себя любить Августа Бебеля и того же Бернарда Шоу[103]... Не

[103] Впрочем, без особой охоты, о чем свидетельствует письмо, отправленное в начале мая 1929 года с курорта Бриони: «Среди публики—Бернард Шоу, похожий на старого сельского учителя.

знаешь, чему и дивиться в этих барабанных интерпретациях: топорности жеста или колоссальной силе обольстительности!.. Поразительнее всего то, что здесь, по существу, отрабатывается метод *двойной критики*: Ницше в квадрате и философствующий как бы уже не *молотом*, а... *бумерангом*; вся соль ницшевских культуркритических анализов и состояла в том, чтобы разоблачить таксономию прежних норм и ошарашить воздыхателя по вчерашним святыням запрятанной в них *«фигой»*: мораль? — но это месть неудачников; Сократ? — но это злобный рахитик; идеал? — но это *«слишком человеческое»*; современная наука? — но это воля к власти; Бог? — но *«Бог мертв»*: некая цепная реакция спонтанно психоаналитических дезабилье или непрекращающаяся стрельба по идолам, выдающим себя за идеалы, и что же: теперь объектом стрельбы оказывались сами эти анализы, причем в строжайшем соблюдении ими же отработанных инструкций, вплоть до приемов владения... бранью. Картина — на этот раз уже словами самого Ницше — *«оскорбительно ясная»*. Вопрос не в том, прав или не прав был *«ученик»* в своих интерпретациях *«учителя»* — конечно же прав, как Освальд Шпенглер, смогший вычитать из Ницше ровно столько, сколько требовалось для «Заката Европы», и не прав, как не вычитавший из него той самой экхартовской *«искорки»*, которая потребовалась бы для ее *«восхода»*, — вопрос в другом: отношение к Ницше в ряду предшественников оказалось все-таки самым неблагодарным. Гераклита он мог дотянуть до релятивизма, Лейбница (допустим это) — до вычислительной машины с тоскующим в ней украдкой неким Паскалем, Гёте — до нежелания бежать в Италию; неизбывно-шумановскую боль музыки Ницше он просто переделал в клаксон, сигналящий лейтмотивом из «Золота Рейна» в автомобиле Вильгельма II.

Существенное все-таки осталось за пределами интерпретации. Обработать Ницше в дарвиновско-рольфовском карантине и подать его к очередным дебатам в рейхстаге — не составляло никакого труда; «Закат Европы» требовал именно такого прочтения, а тексты в ряде мест обнаруживали вполне устраивающую податливость. Ускользало другое, до чего уже не дотягивалась рука интерпретатора: воля, обращенная в будущее, и личная ответственность за будущее —

Целыми днями он разгуливает со знаменитым американским боксером Тэнни или делает что-то в этом роде. Ищет ли он отдыха в беседах с этой идиотической глыбой мяса или сюжета для новой пьесы?» И дальше: «Публику, включая Шоу и Рихарда Штрауса, я учтиво обхожу стороной» (*Spengler O.* Briefe. S. 590).

мотивы, еле слышные еще у Ницше в грохоте сплошных обвалов и крушений, но, может быть, и составляющие то самое *«чуть-чуть»*, без которого обвалы эти оказались бы сплошной бессмыслицей: *«блаженные острова»*, *«страну детей»*, *«стрелы тоски по другому берегу»*, все то, для чего у любого человека фактов всегда нашлось бы достаточно снисходительного презрения, но без чего ни сам он, ни его презрение не имели бы хоть сколько-нибудь реального шанса на фактичность. Судьбе было угодно, чтобы Шпенглер не избежал своеобразного возмездия. Мы еще коснемся этого тяжелейшего и уже заключительного момента его биографии, когда в бессильном отчаянии он тщился стряхнуть с себя прилипающий кошмар национал-социализма, переделывающего на сей раз его заветные мысли. *«Обезьяны, посаженные за рояль»* — тут уже приходилось думать не о музыке, а о сохранности нот и клавиш и, может быть, далеко не в последнюю очередь о том, что существует же какая-то запретная соблазнительность мысленных игр, по которой место за роялем занимают в конце концов именно обезьяны...

Стиль Гинденбург или последняя агония Тристана

Еще одним в совершенстве усвоенным уроком Ницше стало, пожалуй, качество парадоксов, переходящее в их количество. Придется среди прочего посчитаться и с тем, что человек, испытывающий отвращение к написанному слову и воспринимающий — мы знаем уже — письменный стол не иначе как «ежедневный инструмент пытки» [104], способен в то же время и на такое дословно ницшевское признание: «Я пишу на лучшем немецком языке, который в настоящее время можно встретить в книгах» [105], — посчитаться скорее всего не столько с самим признанием, сколько с *фактом*, что это действительно было так или *почти* так. Оставим в стороне вопросы идеологии (к ним мы вернемся еще) и невозмутимо *«научную»* привычку видеть в книгах не книги собственно, а всего лишь *«публикации»*, авторы которых, допустим, умеют научно мыслить, но вовсе не умеют *писать*, полагая, очевидно, что в случае *«публикаций»* это ничем не оправдываемая роскошь, чтобы не сказать — пыль в глаза. Предполагается: хорошо писать — удел *«беллетристов»*, а не

[104] Письмо к О. Лангу от 8 августа 1917 года // *Spengler O.* Briefe. S. 77.

[105] *Felken D.* Oswald Spengler... S. 29.

ученых мужей, которым вполне достаточно двух-трех сотен слов, чтобы быть *«объективными»* и презирать *«беллетристов»*, имеющих открытый счет в словаре и пишущих не вмененные им романы, а что-то посягающее на жанр публикаций. Оставим это и начнем с того, что «Закат Европы» — роман, посягающий на жанр публикации,— есть прежде всего *книга*, исповедующая *большой стиль* и в последний, быть может, раз хранящая *верность* большому стилю, как тот римский солдат, перед подвигом которого преклонился Шпенглер, еще раз невольно выдавая самого себя: «Не бросать своего напрасного поста, без всякой надежды на спасение,— это долг. Выстоять, как тот римский солдат, останки которого нашли у ворот Помпеи, который умер, потому что при извержении Везувия его забыли снять с поста. Вот что такое величие, вот что значит иметь расу. Этот достойный конец — единственное, чего нельзя отнять у человека»[106]. Он и сам, как бы предчувствуя, что никто уже не произнесет ничего подобного над его останками, совершил этот погребальный обряд над собой, выстояв свой напрасный стиль в начинающемся извержении публикаций. Судьба распоряжалась как раз в традициях этого же стиля: университет отверг Шпенглера, *несмотря* на стиль, *«беллетристы»* не принимали его или настороженно косились на него *из-за* стиля. Для первых он выглядел слишком *«поэтом»*, вторых отпугивала *«ученость»*, вуалирующая слишком уж знакомые повадки большого художника. Некоторые отзывы мы уже слышали, но вот еще новые, на этот раз, впрочем, не чисто негативные, как у Т. Манна, но именно настороженные, как бы хмуро затаившиеся при виде *«своего»*. Кафка, настоящий брат-близнец едва ли не по всем признакам отроду закатной биографии (по страху, бреду, снам, фантазиям, одиночеству, так и не написанным «Новеллам кастеллана»), когда его спросили однажды о Шпенглере, ограничился общей формулой: «Многие так называемые ученые транспонируют мир поэта в другую, научную плоскость и добиваются на такой лад славы и значимости»[107]. В переводе на более конкретный язык это могло бы читаться как *перебежчик*, *двурушник*, *ренегат* (ренегатом, вспомним, Шпенглер оказывался и с другого конца: в оценке Ф. Мейнеке). Еще бóльшую настороженность, граничащую с ревностью, обнаружил Рильке. В ответ на восторженное письмо Лу Андреас-Саломе, обретшей, по ее словам, у Шпенглера утраченный *«ландшафт»*, он предпочел занять сдержанно-отказчивую позицию: «Шпенглер: после долгого промежутка это было первое, что снова напрягло меня всего, но, чтобы возвратить мне ландшафт, на это его не хватило»[108]. Допустим, что не хватило; но уж вполне хватило, чтобы напрячь и напугать. Интересно, чтó должен был чувствовать автор «Дуинских элегий», читая египетские отрывки «Заката Европы», воспроизводящие гулкие и одинокие шаги странника, сосредоточенно идущего в смерть? Лекции Альфреда Шулера, которые он слышал в Мюнхене и от которых тоже напрягся, все-таки удостоились слов благодарности, но Шулер был не больше чем оккультным наводчиком, едва ли подозревавшим о том, какой необыкновенной трансформации подвергнутся его экзальтированные позднеримские реминисценции в будущих «Сонетах к Орфею»; здесь же воочию представал *уже* законченный, уже до испуга свой *ландшафт умерших* из заключительной 10-й элегии, и это не могло не застыть в ревниво-сдержанном жесте отказа. В конце концов причин для отказа, и уже с обеих сторон, действительно было более чем достаточно. Человек, выливающий ушаты презрения на лирику, романтику, гиератику, на все, что так или иначе не поддавалось голой фактографии, утверждающий, что время *искусства* миновало и что любое *художественное* притязание есть на деле апломб глупца или мошенника, стало быть, *априори* бракующий и списывающий на свалку *все* попытки этого толка, был бы еще *концептуально* сам по себе понятен, но человек, проводящий эту самую концепцию с такой необыкновенной силой *художественных* притязаний, что серьезность ее вполне однозначно оборачивалась сплошным издевательством, не переваривался уже ни при каких обстоятельствах. *«Брюзга заката»*, спроецировавший на всю эпоху собственную творческую бездарность,— в этом желчном выпаде Шёнберга[109], полностью скликающемся со знакомой уже нам версией *«неудавшегося писателя»*, выговаривалась ответная реакция эпохи на спесивца, который, даже не утруждая себя прослушиванием музыки, скажем, того же Шёнберга, заранее оценивал ее во фразах типа следующей (с. 474 наст. тома): «На общем собрании какого-либо акционерного общества или среди инженеров первоклассного машиностроительного завода можно будет обнаружить больше интеллигентности, вкуса, характера и умения, чем во всей... музыке современной Европы».

А между тем дело шло отнюдь не об эпатировании, ни тем более о фокусничестве на уайльдовский манер. Он

[106] *Spengler O.* Der Mensch und die Technik. München, 1931. S. 89.
[107] *Janouch G.* Gespräche mit Kafka. Frankfurt/M., 1968. S. 109.

[108] *Rilke R. M.— Andreas-Salomé L.* Briefwechsel. Zürich, 1952. S. 412f.
[109] *Freitag E.* Arnold Schönberg. Reinbeck, 1977. S. 99.

и в самом деле был убежден в собственной правоте. *Концепция* «Заката Европы» вынашивалась параллельно с поиском *соответствующего стиля*, и именно *соответствие* в конце концов оказывалось единственным критерием отбора; но — соответствие чему? Гальванизированным ли призракам прошлого или каким угодно, но реалиям настоящего? Очередным ли гимназическим грезам на тему жизни Конрадина, последнего Штауфена или... эпохе электричества? «Не закидываем ли мы как попало удочку в древних германцев, крестовых рыцарей, эллинов, собираясь узнать, как нам быть в эпоху электричества?»[110] И уже прямой ответ: «Твердость, римская твердость,— вот что начинается нынче в мире. Ни для чего другого вскоре не останется уже места. Искусство, да, но в бетоне и стали; поэзия, да, но творимая людьми с железными нервами и беспощадно глубоким взором; религия, да, но бери тогда свой псалтырь, а не Конфуция на бумаге ручной выделки,— и марш в церковь; политика, да, но руками государственных мужей, а не утопистов. Все прочее не идет в счет. И не будем забывать того, что́ осталось позади нас и что́ ждет нас, людей этого столетия, впереди. До нового Гёте мы, немцы, уже не дотянем, но до Цезаря вполне»[111]. Это уже не только *политика*, это и *поэтика*: бикфордов шнур, заменивший нить Ариадны в поисках собственного стиля: «Никаких образов, никаких описаний à la Томас Манн... Я часто нахожу хороший немецкий в газетных передовицах, у Бисмарка, в деловых отчетах наших больших промышленных предприятий, но никогда в романах»[112]. Окончательная формула найдена здесь же: «стиль Гинденбург — лаконичный, ясный, римский, прежде всего естественный». Добавим: барабанный, марширующий, солдатский, дотягивающийся если не до Цезаря, то уж во всяком случае до будущих песенников Бальдура фон Шираха. Так должен был писаться «Закат Европы» — поэзия с железными нервами, настоящие *«стальные ураганы»* Эрнста Юнгера, обрушивающиеся на сей раз не на Pax Britannica, а на морфологию мировой истории.

Так — скажем это сразу же — он *не* был написан, хотя нажим изначального проекта прошелся по тысячестраничному тексту сплошным хрустом глубоких и мелких трещин — как бы в отместку за срыв. Железобетонный и бульдогообразный *«Гинденбург»* наткнулся на серьезнейших соперников, в два счета загнавших его в угол, откуда он не переставал огрызаться уже до самого конца, постоянно напоминая о своем присутствии и создавая уникальный в своем роде диссонанс соседства с *такими* соперниками. Диссонанс со всей откровенностью запечатлен в следующем признании Шпенглера: «Противоположность между пруссачеством и немецкой культурой — никогда не разрешенный во мне самом конфликт»[113]. В другом месте признание это граничит уже с саморазоблачением: «Высшая историография немецкого стиля (Ранке, Мейер, Тэн) — романтика, и угаснет она вместе с романтикой. Я — последний. Английская историография рационалистична, плоска, каузальна, нетрагична»[114]. Именно так: последний романтик, да и кому же еще, кроме заматерелого, позднего, неисцелимого, патологически-истонченного, негёттингенского, мюнхенского романтика, могло бы прийти в голову доверить несказанность своей культурно-исторической ностальгии *«стилю Гинденбург»*! Типично романтический, а после Ницше уже едва ли и не тривиально романтический парадокс, отпирающий один за другим все шпенглеровские замки. В данном случае, впрочем, сулящий сюрпризы в силу уникальности самого сочетания, ибо антиподом старого фельдмаршала, бывшего Главнокомандующего Восточным фронтом и начальника Генерального штаба выступал не кто иной, как вагнеровский Тристан, этот «исполинский замковый камень западного искусства», как он будет назван в самой книге.

Избирательное сродство музыки и слова, а точнее, восприятие слова как *асимптоты*, стремящейся к бесконечно отдаленной точке музыкального тона, эта навязчивая идея и опознавательный знак *любого* так или иначе романтического миронастроения достигла в книге Шпенглера небывалого размаха. От ранних романтиков и Гёте, считавших музыку маточным раствором всех без исключения искусств, от Роберта Шумана, настолько уже одержимого мыслью о высловлении тона, что и не знавшего было, стать ли ему писателем или композитором, от музыкальных вакханалий символистов со знаменитым девизом из верленовской «Art poétique» и музыкального мученичества Ницше эта поздняя и обреченная традиция подводила в «Закате Европы» итоги своей недолгой жизни. Речь шла уже не просто о музыкальных восторгах, а о соперничестве и конфликте, о том словотворческом честолюбии, которое накалывалось добела перед возможностями музыкальной экспрессии, о несравненном

[110] *Spengler O.* Reden und Aufsätze. S. 71.
[111] Ibid. S. 78f.
[112] Письмо к Г. Клёресу от 14 июля 1915 года // *Spengler O.* Briefe. S. 45f.
[113] *Koktanek A. M.* Op. cit. S. XXIV.
[114] *Spengler O.* Frühzeit der Weltgeschichte. München, 1966. S. 10.

бешенстве Малларме, снедаемого ревностью и завистью *профессионала слова* в концертных залах, где исполнялись Шуман и Вагнер, об исступленно затворнических опытах Поля Валери, отдавшего четыре года жизни на воссоздание абсолютного словесного аналога глюковских контральто. Еще немного — и дело могло бы дойти до прямого использования музыкальных обозначений; Христиан Моргенштерн во всяком случае сетовал на то, что «поэт не вправе — подобно музыканту — предпосылать частям своих творений темповые отметки по собственному усмотрению»[115], а для Шпенглера уже вполне обычное дело — говорить об allegro feroce Франса Халса или andante con moto Ван Дейка и даже об allegro fugitivo для маленького оркестра, каковым *слышится* ему дрезденский Цвингер, не говоря уже о различных тональностях переживания мира, скажем, в As-dur или в F-moll. Соответствующая *акустика* так и напрашивается сама собой и для «Заката Европы». Эквивалент, при всем богатстве побочных и мимолетных параллелей, один: «Тристан» Вагнера; я рискну даже утверждать, что среди всех упреков в плагиате, сыпавшихся на голову Шпенглера, этот был бы самым неопровержимым, если бы поиски велись не там, где светло, а там, где зарыто. Соблазнительность темы настолько велика, что приходится в летучих касаниях и наиболее существенных штрихах как бы конспектировать ненаписанную книгу. Внимание фиксируется прежде всего на шпенглеровской *концепции пространства*, которая при всей своей именно концептуальной, философской уязвимости восходит к какому-то допредикативному, чисто феноменологическому переживанию («l'espace vécu», «пережитое пространство» у Мерло-Понти[116] с совершенно поразительными реминисценциями из ни разу не названного Шпенглера), препостулирующему уже не только концепцию пространства в книге, но и *пространство самой книги*. Растягивание ощущения в глубину, до максимума, — камертон, по которому настраивается и от которого волнообразно исходит само растягивание — некий *«вводный тон»*, знаменитый *«тристан-аккорд»*: в «Закате Европы» — трезвучие аполлонической, магической и фаустовской души с загадочной сектой души, очевидно шпенглеровской; весь гигантский объем звукового пространства «Тристана» — как своеобразно геометрических трансформаций изначально заданного инварианта — с потрясающе конгениальной техникой воспроизводится здесь на *словесном* материале. Края пространственности помечены символами установленных предельных значений, и это, скажем, *«буддизм»*, *«стоицизм»* и *«социализм»* или, в персонифицированном виде, *«Пифагор»*, *«Мухаммед»* и *«Кромвель»*; что растягивание допускает и бóльшие объемы, явствует из поздних исторических работ Шпенглера, но пределы, постулируемые здесь, обозначают сферу *развитых* культур, или некое восьмиголосие, внутри которого и разыгрывается бесконечность самого голосоведения. Чисто тристановской предстает техника расширения смыслового пространства книги путем бесконечных тяготений и напряжений нанизываемых друг на друга смыслов; если не дать себе захлебнуться в пучине «Тристана» и даже, напротив, заклясть его формулами своеобразно экзорцической музыковедческой аналитики, как это демонстрирует нам прекрасное исследование Эрнста Курта[117], то волшебство конечно же не перестанет быть волшебством оттого лишь, что извлечены на свет некоторые его приемы. Курт, в частности, отмечает технику альтерационного напряжения, вуалирование звучности, колористику, хроматику и энгармонизм, разложение гармонии средствами красочности; каждый из этих приемов в полную мощь использован и в «Закате Европы». Будем сравнивать. Альтерационное напряжение в «Тристане» создается путем так называемых *аккордов напряжения* и *аккордов разрешения*; Вагнер берет обычные классические трезвучия и деформирует их наслоениями, скажем, септим и нон; возникает причудливо вспыхивающий эффект *атональности* при все еще сохраняющейся (но в виде фантома, эфирного остова) *тональности*; альтерированные аккорды, нанизываясь друг на друга или отталкиваясь друг от друга, все время уводят от тональности, не настолько, однако, чтобы и вовсе разрушить ее, как у Шёнберга, но ровно настолько, чтобы преобразить всю акустическую атмосферу пространства в сплошную напряженную ностальгию души — эффект тем более щемящий, что сопровождаемый обманными *аккордами разрешения*, которые, максимально приближаясь к консонирующему трезвучию и широкими накатами волн обмывая его, разрешаются на деле в затухающие подобия тоники, уже как бы и вовсе обреченной на постоянное диссонирование. «Так, — заключает Курт, — с одной стороны, усиливается красочная яркость аккордики, а также внешнее нарушение тонального единства, с другой же — не теряется

[115] *Morgenstern Ch.* Gesammelte Werke in einem Band. München, 1977. S. 376.

[116] *Merleau-Ponty M.* Phénoménologie de la perception. Gallimard, 1983. P. 324—344.

[117] *Курт* Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975.

ощущение центральной тоники»[118]. «Одной из величайших странностей во всей музыке вообще» видится ему абсолютное отсутствие основного аккорда *ля-минор* во вступлении к «Тристану», написанному-таки в тональности *ля-минор*. При всем этом Вагнер не чурается и грубых приемов, скажем тех же консонирующих трезвучий, которые время от времени короткими разящими ударами медных групп разрывают бесконечно-хроматическую паутину струнного ансамбля, спасая слушателя от изнеможения и прострации, спасая, быть может, и саму музыку от этого нирванического самопогружения в абсолютный транс, где *рыцарю* Тристану грозит уже вовсе непредсказуемый метаморфоз в факира, глотающего ножи, или в играющего на флейте шопенга-уэрианца. Как же работает Шпенглер? Уже оглавление книги копирует вагнеровские клавираусцуги с выписанными отдельно лейтмотивами, а сам текст представляет собой их бесконечно переплетающуюся вязь; Шпенглер нигде не *исчерпывает* одной темы, чтобы перейти к другой; таких тем в «Закате Европы» просто не существует; темы здесь равны лейтмотивам, и эти лейтмотивы суть *страх, тоска, судьба, случай, становление и ставшее, мумия и сожжение мертвых, мировой город и провинция, башенный бой часов, путь, забота, обнаженное тело, магическая пещера, бесконечное пространство, парк, коричневый цвет, даль, бург, собор, кровь, деньги, машина*... Они то появляются, то исчезают, снова появляются в бесконечно разнообразных модуляциях, создавая тем самым иллюзию *одновременности* на фоне постраничного протекания; время здесь *остановлено*, и то, что движется, движется в гигантском стоп-кадре *панорамы*, а не в потоке самой жизни. Так, впрочем, и подобает это Фаусту второй части, уже остановившему мгновение, уже почти бездыханному и затухающим взором обращенному к величественной картине прожитой жизни. Одновременность исторического обзора достигается решительной деформацией традиционно классического хронометража эпох: вместо сменяющих друг друга Древнего мира, Средних веков и Нового времени взору предстают гигантские циклометрические континуумы параллельно протекающих событий, морфологическая равноценность которых вполне допускает релятивистскую интерпретацию их как со-временных, т. е. равно соотнесенных и во времени, и по положению, занимаемому ими в пространстве своих культур. Понятно, что традиционными способами описания осилить эту ситуацию оказывалось невозможным во всех отношениях;

[118] *Курт* Э. Цит. соч. С. 305.

Шпенглер ломает классическую структуру гармонических вертикалей и мелодических горизонталей, растворяя их друг в друге, так что аккордика уже не сопровождает мелос, а сама преображается в таковой; прибавьте сюда и виртуозную технику ассоциаций и аналогий, изматывающую читателя бесконечной полифонией смыслов, где невозможно уже определить начало и конец,— допустим, в тексте звучит лейтмотив *«бесконечного пространства»* в тональности *математики*, и, значит, речь идет о фаустовском числе-как-функции, противопоставленном аполлоническому числу-как-величине; вдруг повествование модулирует в новую тональность, скажем, *музыки*, и мотив *числа* преображается в мотив *скрипки* и *органа*, как фаустовских инструментов,— через несколько страниц (десять, пятьдесят, сто и уже до последней страницы книги) еще одна модуляция, потом снова и снова: причудливейшие трансформации темы от *числа* и *скрипки* в *масляную живопись, систему кредита, чек, династические государства, парусное мореплавание, северную мифологию* — куда угодно и откуда угодно. Роберт Музиль, большой ценитель, если не почитатель «Заката Европы», в восхитительно-пародийной форме воссоздал модель шпенглеровского стиля, рассчитанную, должно быть, ко всему прочему и на своеобразную читательскую релаксацию: «Существуют лимонно-желтые бабочки, существуют лимонно-желтые китайцы; итак, можно в некотором роде сказать: бабочка — это среднеевропейский крылатый карлик-китаец. Бабочки, как и китайцы, известны как символы сладострастия. Здесь впервые обращается внимание на никем еще не замеченное соответствие великой эпохи чешуекрылой фауны и китайской культуры. То обстоятельство, что у бабочки есть крылья, а у китайца их нет, представляет собой лишь поверхностный феномен. Если бы какой-нибудь зоолог хоть чуточку смыслил в последних, и глубочайших, идеях техники, не мне пришлось бы стать первым, кто открыл значение того факта, что бабочки как раз оттого и не изобрели пороха, что это уже сделали китайцы. Самоубийственное пристрастие некоторых видов ночных бабочек к горящему свету есть с трудом поддающийся дневному рассудку реликт указанной морфологической связи с китайской душой»[119]. Если отвлечься от пародийности этого отрывка и попытаться представить его себе в нотной записи, то мы получим образец именно

[119] *Musil R.* Geist und Erfahrung. Anmerkungen für Leser, welche dem Untergang des Abendlandes entronnen sind // Werke. Hamburg, 1955. Bd 9. S. 652f.

тристановской техники письма, которая у Шпенглера занимает такое же положение по отношению к классической историографии ранкевского или лампрехтовского типа, какое вагнеровский «Тристан» занимал по отношению к музыке, скажем, венского стиля. Шпенглеровская гармония — все те же *классические* трезвучия с нанизанными на них *обязательными* диссонансами и уже альтерирующие в эксцентричном расширении смыслового поля книги; вглядимся пристальнее, и мы увидим, что его античность в каркасе — это все еще античность Винкельмана, его готика — готика Виоле ле Дюка, его Ренессанс — Ренессанс Буркхардта, чистейшая классика, деформируемая *«септимами»* и *«нонами»* безысходно *закатного* мирочувствования; на Винкельмана нанизаны здесь Гёльдерлин и Ницше, последний в свою очередь уже модулированный в *«ундецимаккорды»* Шоу и социал-дарвинизма; Виоле ле Дюк альтерирован Воррингером, а Воррингер взорван в концепции Буркхардта, от которой только и осталась что гигантская иллюзия Ренессанса, упорно отрицающего свое готическое первородство и цепляющегося за призрак антики. Такова по существу модель гармонических преобразований «Заката Европы», но утысячерите ее и приведите в движение, в бесконечную контрапунктическую вязь голосов, ломающих тематическое единство текста и томящихся по недоступной и неотступной тональности. И еще раз: здесь безраздельно властвует диссонанс, некое чудо диссонанса, достаточно *«цивилизованного»*, чтобы диктовать свой стиль чуть ли не каждому такту, и достаточно *«культурного»*, чтобы все еще безысходно тосковать по... консонансу. Но это и есть формула музыкального чуда «Тристана»: тоска по ландшафту в пекле мирового города. Шпенглеровские диссонансы, впрочем, не только ностальгичны, но и коварны: подумаем о неоднократном сочетании имен Лютера и... Лойолы, причем именно в контексте единства, или подумаем еще о следующем изощренном пассаже из 2-го тома, согласно которому «ученый мир Запада сконструирован по образцу католической церкви» — диссонанс, показавшийся, видимо, недостаточно терпким и оттого нагромоздивший на мысль еще одну *«нону»* в продолжении фразы: «особенно в протестантских областях». Чисто тристановское воздействие производят и *энгармонизмы* «Заката Европы»; Вагнер, величайший мастер оркестровки, часто использует, скажем, следующий прием: одни и те же созвучия он помечает различными знаками и получает таким образом энгармонически равные аккорды, вклинивающиеся друг в друга с самого начала такта. В оркестре *одновременно* звучат

одинаковые тона, которые в силу диезо-бемольного разночтения (скажем, es-dis, as-gis, h-ces) интонируют совершенно иначе, изнутри подрывая видимое спокойствие унисона; прием этот, рассчитанный ко всему прочему на инстинктивную склонность струнников и духовиков несколько повышать *светлый* диез и понижать *темный* бемоль, преображает оркестр в настоящее магическое свечение томящебезысходных диссонансов за пределами темперированного строя. У Шпенглера аналогичные эффекты достигаются путем парадоксального понятия *одновременности*. Он выписывает исторически *«одновременные»* события и исторических *«современников»*, скажем греческую пластику и западную инструментальную музыку, пирамиды 4-й династии и готические соборы, дионисийство и Ренессанс или — Пифагора и Декарта, Архита и Лапласа, Поликлета и Баха (*одинаковые* в морфологическом плане феномены), и помечает их различными *прасимволами* культурного самовыражения, скажем светлым *повышенным* диезом античного паноптикума или темным *углубляющимся в себя* бемолем фаустовского взыскания бесконечности (дело доходит даже до *дневной математики* евклидовских тел и *ночной математики* счисления бесконечно малых); эти энгармонически равные феномены вклиниваются друг в друга на протяжении всей книги, сообщая ей волшебную, чисто тристановскую атмосферу *невыразимости*, где само восприятие читателя, привыкшее к темперированному, скажем так — полутоновому осмыслению вещей, раскалывается на ультрахроматические микроорганизмы реагирования, после которых возврат к обычным структурам кажется необыкновенно пресным и плоским. Характерно: Венский оперный театр после 77 репетиций отказал Вагнеру в постановке «Тристана», считая его *неисполнимым*, а дирекция театра в Люцерне вынуждена была после премьеры снять его вообще со сцены, мотивируя это тем, что певцы не в состоянии снова переключаться на другие оперы; читатель сам проверит на себе, способен ли он после «Заката Европы» удовлетворяться другими книгами этого толка — что да, в этом, разумеется, нет сомнения, но вопрос в том, *какими* именно; чтение Шпенглера убийственно для определенного сорта библиотек, как, скажем, чтение Осипа Мандельштама для целых поколений поэзии. Я не откажу себе в соблазне отрывочно выписать один пассаж из настоящего тома (с. 589—590), демонстрирующий *класс* шпенглеровского голосоведения и работы с энгармонизмами: «Слово «Бог» звучит иначе под сводами готических соборов и в монастырских дворах Маульбронна и Санкт-Галлена, чем в базиликах Сирии и хра-

мах республиканского Рима. В *лесоподобности* соборов, в могучем подъеме среднего нефа над продольными в противоположность плоскому перекрытию базилики, в превращении колонн, водруженных в пространстве с помощью базы и капители как довлеющие себе отдельные вещи, в столбы и связки столбов, которые растут из пола и разветвления и линии которых дробятся и переплетаются в бесконечности над замком свода, в то время как через гигантские окна, растворившие стены, в пространство изливается неопределенный свет,— во всем этом лежит архитектоническое осуществление мирочувствования, обретшего свой исконный символ в *высокоствольном* лесе северных равнин... Кипарис и пиния производят телесное, евклидовское впечатление; они никогда не смогли бы стать символами бесконечного пространства. Дуб, бук и липа с обманчивыми световыми пятнами в их затененных пространствах кажутся бесплотными, безграничными, призрачными. Ствол кипариса в ясном столбе хвойной массы находит полное завершение своей вертикальной тенденции; ствол дуба действует как неосуществленное беспрестанное стремление вырваться за пределы вершины. В ясене стремящимся ввысь ветвям как бы удается одержать победу над спаянностью кроны. В его облике есть что-то растворенное, видимость свободного расширения в пространстве, и, должно быть, именно оттого мировой ясень и сделался символом северной мифологии. Шелест леса, волшебства которого не ощутил ни один античный поэт... со своим таинственным вопрошанием об «откуда» и «куда», своим погружением мгновения в вечность находится в глубокой связи с судьбой, с чувством истории и длительности, с фаустовским меланхолично-заботливым устремлением души в бесконечно отдаленное будущее. Оттого орга́н, глубокий и ясный шум которого наполняет наши церкви, звучание которого в противоположность ясному, пастозному тону античной лиры и флейты имеет в себе что-то безграничное и безмерное, стал о́рганом западного богослужения... История сооружения орга́нов, эта одна из наиболее глубокомысленных и трогательных глав истории нашей музыки, есть история ностальгии по лесу, по языку этого доподлинного храма западного богопочитания». Отвлекаясь от всего, что можно было бы сказать или, скорее, о чем следовало бы *промолчать* в связи с этим отрывком, подумаем-ка лучше о том, что нам был явлен здесь как раз тот *ницшевский* случай, когда Богине Музыке вздумалось-таки говорить не тонами, а словами...

Вообще оркестровка «Заката Европы» бесподобно имитирует строй позднеромантического большого оркестра

у Брамса, Вагнера, Брукнера и Малера. Еще немного, и, казалось бы, можно будет распределить весь текст по оркестровым партиям струнных и духовых ансамблей, настолько явно вызвучена книга особой колоритностью и тембровой спецификой тех и других. Когда Шпенглер пишет, скажем, об античной, аполлонической, душе, струнная группа отходит на задний план и звуковое пространство темы сужается до прозрачных и довлеющих себе терцовых созвучий преимущественно *деревянных* инструментов, как бы нарочито подчеркивающих близость и сиюминутность фигур мелоса; с переходом к арабской, магической, душе и соответственно с модуляцией в лейтмотив *мира-как-пещеры* пространство текста вызвучивается уже кружевными волнообразными рисунками, скользяще детонирующими по прихотливо узорчатой фактуре и время от времени мерцающе золотисто вспыхивающими в сказочной неопределенности диатонически расцвеченного фона; момент появления западной, фаустовской, души всегда ознаменован вступлением *струнных* и уже *всего* оркестра — иногда это тоскующее парение скрипок, несомых густым виолончельным медом, который сам медленно разливается из контрабасовых сот, иногда щемящее параболическое одиночество единственной скрипки, бороздящей своими неземными жалобами послушно вздрагивающее исполинское тело улегшегося к ее ногам оркестра, иногда мечтательная пастораль или бесхитростная задушевность какого-то лендлера, и вдруг пронзительно-величественный унисон валторн и труб, готовых как к праздничным фанфарам, так и к похоронному маршу, причудливые скерцо и ритурнели, небрежно рассыпанные арпеджио откуда-то взявшегося венецианского мадригала, тоскливый английский рожок, замирающий в сумеречном воздухе, совсем как пастуший напев в начале третьего действия «Тристана», и уже самое лакомое из всех блюд: маленький гомофонный оркестр, тихо и сосредоточенно неистовствующий в зеркальных комнатах рококо.

Такова последняя агония Тристана в этой странной книге, приветствующей наступающую глухоту века и *одновременно* несущей римско-прусскую вахту у одра обреченной на смерть музыки. «Тристан» умирает в «Закате Европы», как в самом «Тристане», согласно «Закату Европы», умирало целое тысячелетие западного искусства. Но картина осталась бы неполной, если бы агония эта не обернулась неким новым и уже как бы *сверхдиссонансом* в виде вклинивающегося в *«тристан-аккорд»* заветнейшего *«стиля Гинденбург»*, тем самым прусско-немецким конфликтом, которому так и не было суждено разрешиться в шпенглеровской душе.

Одновременность обоих стилей в некотором роде амортизирует ушиб читательского восприятия; более того, возникает даже иллюзия какой-то естественности и органичности, словно так и должно было быть и не могло бы быть иначе. Читатель с первых же страниц *привыкает* и к тому и к другому, ошеломленно пытаясь увязать в себе атмосферу бесконечного томления с — формула почти что неотвратимая — «*командно-административным стилем*». Я мог бы, не боясь уже никакой безвкусицы, больше, с правом на безвкусицу, сказать и так: «*любовный напиток*» Тристана с... «*шнапсом*». Тут характерны уже не бесконечно нанизывающиеся друг на друга созвучия, а короткие, безапелляционные суггестии солдата, вроде: «*Один* римский закон имел больше веса, чем вся тогдашняя лирика или метафизика школ». Или: «Можно сожалеть об этом... но изменить этого нельзя». Или еще: «Не истина, добро, возвышенное, но римлянин, пуританин, пруссак являются фактом». Во 2-м томе всплывает даже спортивный термин, как высший критерий совершенства, в том числе и стилистического: «*быть в форме*» (in Form sein); Шпенглер перечисляет примеры: «В форме — группа скаковых лошадей, гибко и уверенно в изящном прыжке берущих препятствия и снова движущихся по равнине в такт равномерному цокоту копыт. В форме — борцы, фехтовальщики и игроки в мяч, которым с легкостью и самоочевидностью сходят с рук рискованнейшие движения. В форме — художественная эпоха, для которой традиция естественна в такой же мере, как контрапункт для Баха. В форме — армия, каковой обладали Наполеон при Аустерлице и Мольтке при Седане»[120]. В форме, надо полагать,— и Освальд Шпенглер, поскольку он пользуется словами не как волшебными свечениями позднеромантического оркестра, а как идущими в бой легионами: Ave Caesar! Morituri te salutant! Эрнст Никиш, автор знаменитой «Третьей имперской фигуры», национал-большевик, с яростным запалом очищавший путь Гитлеру, чтобы в конце жизни отдать предпочтение Сталину, остроумно характеризует шпенглеровский стиль: «Язык искрится в отточенных предложениях; по мелодичности, ритму и силе удара он соперничает с Ницше; правда, его формулировки не отличаются эластичностью и глубиной, они метки и звучат как приказы и не подлежащие обжалованию решения. Энергичность и самонадеянность внушения таковы, что читатель просто не находит в себе мужества противоречить и даже думать иначе. Он оглушен правдой, выкрикнутой ему в уши... Нужно умственно стать на дыбы, чтобы в конце концов не принять себя самого за болвана, как к этому постоянно вынуждает шпенглеровская манера обращения»[121]. Характерные конструкции фраз: это — так, если... то, кто... тот, или... или; скажем: «Политика... есть жизнь, а жизнь есть политика», или еще: «Кто не переживает историю... тот не способен делать историю», и дальше: «Человек есть хищный зверь, а идеалы суть трусости», и уже излюбленные капканы дилемм: «Или необходимое, или ничто» («*тевтонское или — или*», по формуле Карла-Дитриха Брахера[122]), и, наконец, вколачиваемый до изнеможения каданс: «*Такова судьба*» с отклонением в доминанту: «*можно ее отрицать*» и окончательным плюханием в тонику: «*но тем самым отрицаешь и самого себя*». Это называется: забивать гвозди — «*стиль Гинденбург*» со шкалой, колеблющейся от наполеоновских воззваний к армии до катехизиса унтер-офицера, в сущности целый набор ницшевских «*оскорбительных ясностей*», нанизанных на ницшевское же «*да-нет-прямая линия-цель*», при абсолютном отсутствии какой-либо закомплексованности на банальность. Никакой заботы о читателе: читатель — это толпа, а «*политическая одаренность толпы есть не что иное, как доверие к руководству*»[123], читай, к автору «Заката»; читатель — «*пушечное мясо*», или потенциальная рабочая сила, необходимая для пирамидальных фантазий провозвестника цезаризма. Мысль трассирует куда-то в пустоту поверх читательских голов; об этой книге никак не скажешь, что она рассчитана на какой-то круг читателей; она рассчитана только на себя — вплоть до парадокса *непрочитанности* — и только (снова по Ницше) на эффект *окончательной катастрофы*. Расчет, единственно достойный автора «Заката Европы»: быть погребенным лавиной, как тот римский солдат, стоящий на своем напрасном посту, чтобы по истечении тысячелетия изумленные потомки могли по найденным останкам догадаться, как, где и кем писалась эта книга.

Реальной все же оставалась агония Тристана. «*Гинденбург*» — непременная извращенность романтика по части «*самооговоров*» — лопался как мыльный пузырь в книге и уже в политических причудах последних лет жизни; абсолютная *безвольность* Шпенглера в обращенности к *будущему*, растерянность и как бы желание зажмуриться перед *будущим*,

[120] *Spengler O.* Der Untergang des Abendlandes. Bd 2. S. 405.

[121] Цит. по: *Merlio G.* Oswald Spengler. Temoin de son temps. P. 18.

[122] *Bracher K.-D.* Die Auflösung der Weimarer Republik. Villingen, 1955. S. 113.

[123] *Spengler O.* Der Untergang des Abendlandes. Bd 2.S. 547.

чисто вегетативный страх перед ним, замаскированный целой «*философией судьбы*» с необыкновенно скудным рефреном «*будь что будет*», всего лишь компенсировались в этом срезе псевдоволевыми приказными интонациями притворщика-прагматика. Он и здесь продолжал оставаться ребенком[124], гонимым все той же врожденной фобией,— заглушая ее то фантазиями, то молодцеватой выправкой духовного лидера, в сущности бодрыми выкриками подростка, заблудившегося в темном лесу и пытающегося унять страх. Выкрики лишь сгущали темноту; реальной — еще раз — оставалась фантазия, и темный призрачный лес послушно расступался мерцающе-сказочными просеками, когда магическая сила фантазии повелевала ему быть не внушилищем страхов и ужасов, а исконной ностальгией западного богопочитания и богослужения и тайным взысканием всех форм западного зодчества... Безвольный страх перед будущим заставлял оборачиваться в прошлое, которое оказывалось исполинским царством, готовым подчиниться любой прихоти визионера; тут он и в самом деле представал единоличным диктатором судеб целых эпох и культур, настоящим богомволюнтаристом гностиков, вносящим божественную «*отсебятину*» в несовершенный от творения мир. Абсолютно невменяемый парадокс «*философии эпохи*», когда будущее до удушья сжималось *необходимостью*, а прошлое просвечивалось *свободой* и когда бессилие что-либо изменить в завтрашнем дне с лихвой компенсировалось *свободой воли*, хозяйничающей в шести тысячелетиях человеческой истории.

Психотехника и метод

«Мое время — рококо; тут я у себя дома. Античные остатки потрясают меня, как некая греза о недоступном нам счастье. Романтика наполняет грудь глубочайшей тоской. Эти саксонские и франконские орнаменты, капители, залы — воспоминание детства. Ренессанс ширит грудь — впечатление высокомерного духовного гурманства. Но рококо, будь то просто комод, зеркало, зал, доводит меня до слез»[125]. Так это запечатлено в параллельной черновой биографии. Чистовик «Заката Европы» выглядел уже как приговор: «Мы не в силах изменить того, что родились людьми первых замо-

[124] Свидетельство сестры уже из 1932 года: «Он, как ребенок, уткнувшийся в фартук матери и требующий, чтобы его утешили» (*Koktanek A. M.* Op. cit. S. 423).

[125] *Koktanek A. M.* Op. cit. S. 91.

розков полной цивилизации, а не на залитом солнцем горизонте зрелой культуры во времена Фидия или Моцарта» (с. 180 наст. тома). Обе эти фразы — своеобразный камертон, по которому настроена вся шпенглеровская книга: чисто ницшевский прием — судьба, ставшая приемом,— доведенный у Шпенглера до той самой грани, за которой начинается уже абсолютная деформация смысла, прием вместе с тем настолько универсальный, что речь могла бы спокойно идти об априори «Заката Европы». Еще один пример — выдержка из 2-го тома: ««Царства преходят, хороший стих остается» — так думал В. фон Гумбольдт на поле битвы при Ватерлоо. Но личность Наполеона наперед оформила историю ближайших столетий. Хорошие стихи — спросил-ка бы он о них первого встречного крестьянина. Они остаются — для преподавания литературы. Платон вечен — для филологов. Но Наполеон внутренне владеет *всеми нами*, нашими государствами и армиями, нашим общественным мнением, всем нашим политическим бытием, и тем в большей степени, чем меньше это доходит до нашего сознания»[126]. По этому отрывку можно было бы изучать всю шпенглеровскую «*анатомию*»: примитивная топорность текста корректируется здесь рафинированной самопротиворечивостью контекста; достаточно лишь вспомнить, что приведенный пассаж принадлежит не профессиональному политику, а всего лишь бывшему преподавателю гимназии, или — в ином ракурсе — *именно* бывшему преподавателю гимназии, внутренне одержимому Платоном и едва ли имеющему что-либо общее с Наполеоном, чтобы без остатка разоблачить упомянутое выше априори. Неблагодарный отпрыск «*Платона*», обязанный филологии всем, он способен при случае и без случая демонстративно оплевывать филологию во славу сталелитейного завода или нечистоплотных политических игр. Впрочем, какое это имеет значение для человека, преклоняющегося перед фактами и отказывающего в фактичности истине и добру, чтобы безраздельно отдать их демографическим бюллетеням прусских архивов! Читатель незаметно вовлекается в странную и довольно азартную игру со сплошь и рядом краплеными понятиями; сравнивать политику со спортом и отсчитывать ее очки поднятием большого пальца руки рефери на ринге, отдавать хорошие стихи на суд первого встречного крестьянина — если бы хоть в толстовском жесте библейского опрощения, но нет же — в русле до ужаса знакомых интонаций: «А что скажэт народ?» — и кричать уже навылет, всей душой: «Я не могу жить без

[126] *Spengler O.* Der Untergang des Abendlandes. Bd 2. S. 544.

Гёте, без Шекспира, без старой архитектуры... Бах и Моцарт для меня выше всего»[127] — что же это такое, как не страничка из Захер-Мазоха, разыгрывающаяся *«выше пояса»*! Повторим: шпенглеровская история болезни как бы списана с ницшевской, но там, где автор «Рождения трагедии» оказывался жертвой *бессознательной* патологии, там автор «Заката Европы» *делал* эту патологию сам, оправдывая ее *концептуально* и *эпохально*: первыми заморозками начинающейся цивилизации. «Мы не в силах изменить судьбу» — рефрен философии судьбы, проваливающийся в экстаз... «Бобка» Достоевского: «Проживем эти два месяца в самой бесстыдной правде! Заголимся и обнажимся!» Очень рискованный выход в тональность *«черт знает что»*!». Но если подумать, то что же, как не благопристойная топика Ривьеры и imago отставного профессора, спасло Фридриха Ницше от самооговоров ставрогинского или свидригайловского толка! Российская действительность уготовила бы ему и не такое; под небом Ниццы или Обер Энгадина вполне сходило с рук и *«убийство Бога»*... Шпенглеру, согласному променять Гёте на Цезаря, судьба подкладывала уже свинью национал-социализма... Поклонник старого, он с такой яростью отвергал это старое, что готов был, казалось бы, благословить его разрушение, и вместе с тем — безнадежный стародум, enfant terrible староколенной метафизики, воспевающий каменноугольную промышленность, чтобы скрыть предательские слезы по... комоду рококо,— словом, типичный эротик в платоновском смысле, остуживающий себя цинизмом и, чем больше остуживающий, тем откровеннее выдающий, что́ именно здесь остуживается; никогда не ошибешься, ища в этих текстах под цинизмом по-старомодному увлажненные глаза; никогда не ошибешься, ловя этого певца отяжелевшей от количеств пропущенного пива и обсыпанной сигарным пеплом Германии на тайной исступленной любви к Германии скудных — шубертовских — картофельных супов и бессмертных мечтаний впроголодь; взгляните-ка, с какой барской брезгливостью отшатывается он от новейших течений модерн в живописи, музыке, лирике, литературе, хотя кому же, как не ему, было приветствовать в них гримасы надвигающейся цивилизации,— воистину *«брюзга заката»*, не скрывающий своего презрения к самим *реалиям* заката: до Бернарда Шоу он вымучил-таки себя, вчитав в комедии этого ангажированного острослова трагедию целой эпохи, но хватило ли бы его вымучить себя до, скажем, Джойса! Вкус ностальгика посрамлял интеллект философа-практика; за же-

[127] *Spengler O.* Reden und Aufsätze. S. 77.

лезобетонной мишурой спортивных площадок и мегаполисов таились отроду любимые вещи: рилькевские куклы, проточенные молью, крестьянские (ван-гоговские или хайдеггеровские) башмаки, египетская заботливость о мире, старинные часы с боем, скрипка, гравюры и гобелены, причудливо изогнутая мебель, фарфоровые группы, коричневое золото Рембрандта и последних бетховенских квартетов, из книг, последних прочитанных — ибо новые браковались уже без прочтения,— скорее всего Диккенс или «Неточка Незванова», Бодлер, Верлен, Георге и... Дрём (сын его мюнхенской хозяйки, никем не знаемый поэт, удостоившийся такой рекомендации на бессмертие). В итоге — чистейший эффект обратного воздействия, сплошные провокаторские приемы, запатентованные в своих непревзойденных образцах еще у Ницше: внушить бóльшую привязанность через... брань. Когда Шпенглер агитирует за гешефт против культуры, от этого странным образом выигрывает не гешефт, а именно культура.

Понятно, что такой абсолютно патологический фон требовал исключительной выправки метода и большой *внутренней* политики. Сводить казус Шпенглера к более или менее общим положениям, обобщать его всякого рода таксономическими сведéниями — занятие столь же бессмысленное, сколь и неадекватное. Историкам философии рано или поздно придется посчитаться с фактом, который давно уже не составляет секрета для, скажем, педагогов,— с фактом *«трудных случаев»*, не вписываемых ни в какой коллектив; история культуры должна будет прежде всего писаться *поименными* главами, а не в анонимной сведенности к школам, течениям и направлениям. Кто есть Шпенглер? Кто есть Ницше? — очевидно, что тяжесть этих вопросов моментально улетучивается в удобнейшей процедуре единого терминологического покрытия; мы говорим: *«философия жизни»* и внушаем себе, что самое трудное осталось позади. Существенным оказывается обилие параллелей; школьная логика вынуждает нас извлекать общее и отбрасывать индивидуальное; мы говорим: вот набор общих признаков, характерных для Ницше, Дильтея, Зиммеля, Бергсона, Шпенглера, кого еще; сущая правда, но мы забываем, что если можно вообще применительно к перечисленным именам говорить о *характерности*, то таковая определяется отнюдь не *общими* признаками, а... *уникальными*, которые мы и отбросили за ненадобностью. Общность Шпенглера и Ницше — факт, кричащий с сотен страниц, но я бы поостерегся видеть их соседствующими под единой крышей и с общим ордером на *«философию жизни»*. Музыкант, математик, банкир никогда

не допустят подобных обобщений ради удобства, когда речь идет о тональностях ля-бемоль мажор и соль-диез мажор, о числах +1 и −1, о ста действительных и ста мнимых талерах, в которые (припомним) обошлось Канту опровержение онтологического аргумента. Латинская пословица «Si duo faciunt idem, non est idem» (Когда двое делают одно и то же, это не одно и то же), которая, по Шпенглеру, должна была бы предварять каждое историческое исследование, исчерпывает проблему раз и навсегда и, возможно, подводит нас к загадке *метода*; научный рационализм нигде не приложил таких стараний, как именно в этом пункте, добиваясь абсолютной деперсонификации метода и сводя его к серии объективированных процедур, при которых самому «*методисту*» уделялось скромное место технического блюстителя режима. Так это выглядит в научной сфере, так — усилиями ряда методологов — и в художественной: очень солидные концепции, маскирующие за своей внешней научной респектабельностью единую страсть: «*ампутацию личности творца*» (формула Р. Барта). Творца ли научной теории, художественного ли произведения или уже самой Вселенной — все равно; начиналось, конечно, с последнего, но от бравого ответа Лапласа на вопрос Наполеона о Боге: «Ваше Величество, я не нуждаюсь в этой гипотезе» — вплоть до дружных усилий нынешних структур-литературоведов убрать с титульного листа *автора* и рассматривать текст как закрытую (по модели, скажем, парового отопления) систему разыгрывался уже совершенно однозначный сценарий всеобъемлющего методологического «*атеизма*», пытающегося отнять творение у творца и юридически присвоить себе права на него — в сущности, доподлинный аналог ницшевского «*восстания рабов в морали*», изображающий на сей раз «*восстание рабов в науке*»; понятно, что успех мог зависеть только от завладения *методом*, где ответом на флоберовское «*Госпожа Бовари — это я*» должно было прозвучать строго доказательное: «Госпожа Бовари — это знаковая структура, особым образом организованная и функционирующая в силу таких-то и таких-то правил». Анализировать «Закат Европы» *без* личности самого Шпенглера — все равно что описывать пожар Рима без самого поджигателя-рапсода или осиливать «*структуру*» Аустерлица без нужды в гипотезе «*Наполеон*». Флоберовская самоидентификация с собственным творением достигает тут интонационного размаха короля-солнца: «L'état c'est moi», именно, «*Государство* — это я»; «Закат Европы» — скажем так — *государственная структура* в отличие от *бытописательно-мещанской структуры* флоберовского романа, на-

стоящая «*Африказия*» или «*Великая Германия*» детских игр, словом, «*Я*» самого государя со всеми вытекающими отсюда последствиями crimen majestatis. Гипертрофия этого «Я» принимает уже такие размеры, что вопиюще противоречит *концепции* самой книги, — факт, отмеченный множеством критиков: Шпенглер, настаивающий на *познавательной непроницаемости* различных культур, преспокойнейше проницает их сам, даже не оговаривая за собой этой сверхльготы. «Только господин Шпенглер, — язвил Т. Манн, — понимает их все вместе и каждую в отдельности и так рассказывает, так поет о всякой культуре, что любо-дорого слушать» [128]. «Если бы души культур, — замечает другой исследователь, — были столь абсолютно отделены друг от друга и столь различны по структуре, как это утверждает Шпенглер, то ему не удалось бы написать своей книги» [129]. В этой очевидной логике упущен из виду только один момент: фактор авторского Я, сотворившего эти культуры и еще раз по-юпитеровски дозволяющего себе то, что не дозволено быкам. «Такой человек, как я, плюет на жизнь миллиона людей» — наполеоновский ответ Меттерниху, в шпенглеровской редакции, возможно, звучавший бы и так: «...плюет на противоречия». Эрнст Трёльч в своей рецензии на 1-й том «Заката» жаловался на «принципиальную манию величия, царское вламывание в открытые двери, торжественную заявку на carmina non prius audita, звучащее в приказном порядке pronunciamento парадоксов и лихих наитий, ставших неотъемлемой частью стилистических своеобразий нынешней немецкой литературы, даже когда речь идет о вещах, воздействие которых было бы гарантировано... и без этого жаргона» [130]. Характеристики на редкость меткие, но не объясним ли такой перегиб *личностного* надвигающейся со всех сторон атмосферой всеобщего безличия; 20-е годы были в этом отношении последним, может быть, пиршеством абсолютных авторских прав на свои творения, и чудовищных издержек следовало бы ожидать во всяком случае. Другое дело, когда правом на *харизму* злоупотребляли литературные самозванцы и проходимцы; но то, что Шпенглер выдерживал по этой части самые придирчивые запросы, не вызывало сомнений даже у его недоброжелателей. Читатель с первой же страницы книги должен знать, что он

[128] *Манн Т.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 9. М., 1960. С. 613.

[129] *Englert L.* Eduard Spranger und Oswald Spengler. In: Spengler-Studien. München, 1965. S. 32.

[130] *Troeltsch E.* Der Untergang des Abendlandes (1). Gesammelte Schriften. Bd 4. Tübingen, 1925. S. 678.

находится в особой харизматической зоне письма; пространство «Заката Европы» — пространство *сакрального* templum с небом, подлежащим не телескопическому обзору, а авгурскому членению на decumanus и cardo; территориальное размежевание сакрально-историософического измерения, в котором действует совершенно иная схема истории, и традиционно-профанного измерения Historia Tripartita с Древним миром, Средними веками и Новым временем носит у Шпенглера не логический, а магический характер. Сюда же относится и резолютивность тона; читатель должен знать, что он имеет дело не с обычным автором, а с человеком, держащим в подчинении мир-как-историю, т. е. знающим и видящим «*всё*». Вообще владение тайнами читательской психологии у Шпенглера достигает виртуозного мастерства, причем говорить приходится не о сознательных манипуляциях, а о рефлексах и повадках врожденного диктатора. Будем идти по порядку: авторитарный тон, уже с первой фразы дающий понять, что он не потерпит никаких возражений, моментально подкрепляется ослепительной эрудицией, поначалу как бы небрежной, по-барски ленивой на подъем, потом набирающей темп и наконец просто бешеной; факты, даты, имена, события, а главное, их необыкновенные сочетания обрушиваются на читателя, не давая ему опомниться: Египет, Вавилон, Греция, Рим, арабский мир, Китай, Индия, Мексика, Европа, Россия, в каждом случае со своей математикой, музыкой, архитектурой, живописью, литературой, философией, естествознанием, политикой, правовыми структурами, хозяйством, бытом, и притом в головокружительной интерференции форм, по всем правилам строгого голосоведения — парадокс «*одновременности*» культур требует от Шпенглера одновременного присутствия всей информации, того постоянно имеющегося в его распоряжении знания (ihm ständig präsentes Wissen), которому удивлялся в «Закате Европы» даже такой полигистор, как Эдуард Мейер. Это значит: эрудиция дана во всем объеме сразу же, так что наличие ее *ощущается* в каждой фразе, а объем *кажется* оптимальным. Я говорил уже, что книга эта написана в расчете не на читателя, но именно с этим, по-видимому, и связаны наиболее сильные читательские шоки. Психология повествования здесь такова, словно каждый, кто вознамерился бы взяться за чтение, непременным образом должен владеть всем корпусом знаний и, более того, быть вполне способным на сказочные марш-броски от системы египетских оросительных каналов к технике мазка кисти венецианских мастеров. А почему бы нет; в конце концов это может не только подавлять читателя, но и дразнить его, пожалуй, даже в чем-

то и льстить ему, если уж оказывают ему такое доверие, вынуждая его к моментальному вмещению в себя столь гигантского материала. Важно другое: в какой мере вмещает этот материал сам Шпенглер? Слов нет: начитанность этого человека достойна удивления, но каким же образом удается ему достичь такого эффекта? Некоторые биографические факты, во всяком случае, заставляют призадуматься над тайной шпенглеровской начитанности. Я беру всего один пример, впрочем вполне достаточный с точки зрения физиогномики: имя *Шеллинга*, фигурирующее в «Закате Европы» не больше трех-четырех раз. Удивительно даже не то, что Шеллинг был действительно (да и то лишь отчасти) прочитан уже *после* книги; удивительно то, с какой психологически безупречной уверенностью упоминается *непрочитанный* Шеллинг в самой книге, и притом так, что уже по прочтении здесь *ничего не пришлось бы менять*. То, что «*информация*» у Шпенглера поступала и по особым «*артистическим*» или «*жизненным*» каналам, в этом нет сомнения[131], но решающим оказывался как раз *эффект максимальной полноты*. Можно было бы вспомнить здесь забавный инцидент, о котором рассказывал Рихард Штраус. В молодости он присутствовал как-то на репетиции очень известного в то время дирижера Ганса Рихтера. Дело не клеилось из-за партии валторны; Рихтер постоянно стучал палочкой по пульту, неудовлетворенно качая головой. «Господин доктор,— сказал тогда, не без скрытого коварства, валторнист,— но то, что Вы требуете от меня, лежит за пределами возможностей моего инструмента».— «Вы так думаете?» — мягко откликнулся дирижер и, сойдя с пульта, попросил уступить ему место и валторну. Сыграв труднейший пассаж и пробормотав что-то вроде: «Вот видите, как просто», он снова вернулся на место и дал знак приготовиться. Готовность, разумеется, была почти боевой; кто бы из остолбеневших оркестрантов мог поручиться теперь за свою скрипку, флейту, гобой, бас-кларнет, контрафагот и даже... литавры!

Так, впрочем, обстояло дело именно с читателями. Специалисты хранили на сей счет особое мнение. «То, что он говорит о моей специальности,— потешался Фридрих Мейнеке,— сущий вздор. Но все прочее весьма остроумно»[132].

[131] Он мог бы сослаться в этой связи на удивительную реплику Гёте в одном из разговоров с Эккерманом: «Кант и на вас повлиял, хотя вы его не читали. Теперь он вам уже не нужен, ибо то, что он мог вам дать, вы уже имеете» (11 апреля 1827 года).

[132] *Meinecke F.* Über Spenglers Geschichtsbetrachtung // Op. cit. S. 181.

Семеро упомянутых уже выше профессоров из «Логоса» устроили настоящую фактографическую охоту за Шпенглером, обвиняя его в передержке, подделке, фальсификации, подгонке фактов в угоду заданной схеме. Нападки, судя по всему, возымели какое-то действие; уже в переработанной версии 1-го тома и во 2-м томе задетый за живое Шпенглер снабжает текст многочисленными ссылками на использованные источники, полагая, очевидно, таким образом отделаться от навязываемого ему штампа автодидакта-дилетанта. Впрочем, гётевская выучка могла бы подсказать ему и такой чисто гётевский ответ: «Я могу ошибаться в *отдельных* вещах, в *целом* я никогда не ошибусь»[133]. Писательница Мария фон Бунзен вспоминает любопытный разговор с Эдуардом Мейером: «Речь зашла о Шпенглере. Мне казалось, я не в силах преодолеть свою неприязнь из-за множества до очевидного несуразных его высказываний о древнем искусстве. «Но тогда Вы на ложном пути,— раздалось в ответ,— судить таким образом совершенно неприемлемо. Вы можете представить себе, каких только возражений не было у меня против шпенглеровского «Заката Европы»; в каких только неточностях мог бы я его уличить. Он послал мне 1-й том и просил о встрече. Мы проговорили пять часов. Когда он ушел, я отложил в сторону свои замечания, как нечто несущественное, и пережил сильнейшее впечатление от этого эпохального творения. Только так можно сдвинуться с мертвой точки»»[134]. Дело, очевидно, было не просто в эрудиции, а в способах ее подачи и в особом качестве вникания в исторический материал; для официальной науки автор «Заката Европы» оставался своего рода историком-экстрасенсом, предпочитающим серьезной научной работе фокусы психо- и биовживания. «В разговоре со Шпенглером,— свидетельствует швейцарский писатель Макс Рихнер,— бывают секунды, когда начинаешь верить в то, что ему знакомы чувства Цезаря»[135]. Идеальный случай для историографии ранкевского типа, сводящей задачу историка к описанию по принципу *«так, как было»*, но, может быть, оттого и неприемлемый в научном смысле, где историку-профессионалу, занятому глобальным исследованием *«места и роли Цезаря в истории»*, меньше всего дела до *«чувств Цезаря»*. Что

[133] *Goethes* Werke. Weimarer Ausgabe. Bd 9. Abt. IV. S. 121.

[134] *Bunsen M. von.* Zeitgenossen, die ich erlebte. Berlin, 1932. S. 79. Смерть Э. Мейера в 1930 году потрясла Шпенглера. «Эдуард Мейер был единственным человеком в мире, с кем я мог беседовать на любые темы и который действительно понимал меня» (*Koktanek A. M.* Op. cit. S. 396).

[135] *Koktanek A. M.* Op. cit. S. XVII.

Шпенглер открыто отказывает истории в праве на научность — это мы знаем: для него история — это поэзия. Любимейшая мысль старого Карлейля: история — это та же поэзия, лишь бы уметь рассказывать. Ну, что до способностей рассказчика, тут не было проблем уже с детского возраста. Мы не забыли изумленного возгласа одной из теток маленького Освальда, подслушавшей однажды какую-то из его фантазий: «Нет, ты только послушай, Паулина, как он врет девочкам!» Возглас почти гомеровский, во всяком случае прямо скликающийся с гомеровским: «Много лгут поэты». Самое поразительное — он не только сознавал в себе эту непрерывную склонность к лганью, но и оправдывал ее своеобразной *«поэтикой лжи»*: «Я вовсе не намерен хвалить себя, сказав, что чувство стыда, связанное с необходимостью выставлять напоказ причуды моей внутренней жизни, уже к десятилетнему возрасту сделало меня злостным лгуном в общении с людьми. Я чувствовал себя необыкновенно чужим среди всех и тщился это скрыть. Тогда и возникла ложь из романтической потребности: рассказывать всякую мелочь, как я делаю это еще и сегодня, в основательно переиначенном виде, стилизуя ее так и сяк, то усиливая, то темперируя. Отсюда и всякого рода «небылицы». Отсюда лживость, надиктованная диковинной злобой создавать ситуации, которые мне хотелось видеть в их последующем развитии — уже ребенком, когда я как-то притворно нажаловался на горничную из любопытства, что будет дальше. Наконец, ложь из удобства, скуки, позволяющая уклониться от разговора и переключить беседу на желанную тему». И дальше — настоящий уайльдовский *«дискурс о лжи»*: «Большой порок моей жизни — это лживость. Я всегда говорил неправду, имея на то тысячу оснований, чаще же всего без каких-либо оснований, бесчисленное количество раз вообще не сознавая умысла, просто из инстинкта. И если бы мне пришлось решиться принести извинение за эту слабость, то в качестве наиболее существенной ее причины я назвал бы чрезмерность неудовлетворенного воображения. Я всегда был мечтателем, все мои переживания расплывались в фантазии, и, куда бы я ни шел, где бы я ни находился, я выдумывал себе все новые и новые переживания. Спрашивали ли меня о чем-то, или хотел ли я сам что-то сказать — все равно во мне это сливалось в нечто единое. Я говорил о том, что мне нравилось или что привлекало меня в данное мгновение; я вполне отдавал себе отчет, что часто меня заносит в самую отъявленную неправду по той простой причине, что сказать что-либо правильное казалось мне в эту минуту скучным и тривиальным. У меня колоссальная память, но она всегда

была мне в тягость, держа меня в мучительном напряжении, и вот в такие-то моменты — это выражено не точно, но лучше я не могу — было просто спасением суметь отложить в сторону память и говорить как мечтатель, как человек момента. Мне кажется, примитивная радость лгать, в которой обвиняют первобытных людей, дикарей, крестьян, охотников, матросов, есть исконная форма художественного творчества, постоянно инстинктивная защита от рассудка, пригибающего вниз, какое-то отдохновение, какой-то удобный способ саморазгибания»[136]. Тут что ни слово, то скандал: позитивистический век с его культом маленьких аутентичных фактов (ницшевских «les petits faits vrais») мог бы на худой конец стерпеть такое у Гофмана или По, этих развлекателей серьезно потрудившегося мозга; но услышать это из уст человека, притязающего на роль Коперника истории, было выше всяких сил. Ибо в приведенном отрывке с исчерпывающей ясностью разоблачалось не что иное, как *методология* «Заката Европы», окончательной *фантазии* этой жизни, рассказываемой уже не *«девочкам»*, а urbi et orbi. Скажем так, раз уж не избежать действительного скандала: между детскими *«африказийскими»* фантазиями, выдумывающими несуществующую историю, и «Закатом Европы», выдумывающим историю *существующую*, разница исчисляется не *качественными* сдвигами от детских игр к *серьезной* науке, а чисто *количественными* показателями образованности; на *«Африказии»* нельзя было делать эпохальную книгу; тут уже напрашивалась сама *«Европа»* и рикошетом от нее *«мир»*, т. е. величины вполне реальные и, стало быть, не допускающие выдумки *«сырья»*. *«Сырьем»* надо было овладеть, несмотря на его *«размеры»*, и притом овладеть в одиночку, не посвящая никого в таинство замысла, стало быть, без всякой помощи, вслепую, по-робинзоновски, спотыкаясь, отчаиваясь, без разбору. Фантастическая эрудиция Шпенглера, которою он по-наполеоновски распоряжается на полигонах своей книги, накапливалась именно так: с расчетом на *«всё»* и в страхе перед *«профессией»*. Со стороны можно было лишь констатировать: одарен в математике, естествознании, литературе, языках (спектр «Заката Европы» колеблется между 10—15 науками), одарен художественно (он долго еще будет решать, кем ему стать: живописцем, поэтом, музыкантом или ученым, пока жребий не падет на должность оберпреподавателя гимназии); с какого-то момента, впрочем, набор этих одаренностей покажется ему вполне достаточным, и тогда он станет ждать своего часа, заполняя досуг

[136] Ibid. S. 25f.

статейками о производстве фарфора и судьбах немецкой художественно-кустарной промышленности. Заведомое алиби появится уже в самой книге: историк — это не ученый, а поэт, *следовательно*, существо с *правом на ложь*: творец *прошлого*, т. е. *бывшего*, и все-таки *творец*, т. е. созидатель *небывшего*,— противоречие и впрямь безысходное, где приходилось выбирать между ремеслом *регистратора*, имеющего дело с картотеками *фактов* и, значит, подчиняющегося *бывшему*, и свободной профессией *творца*, вторгающегося в *бывшее* как в *небывшее* и по необходимости *лгущего*, скажем так, *перевирающего* скучное и тривиальное в интересное — не на уровне голых фактов, разумеется, а в процессе их концепирования и переосмысления — ну, например, ломая скучнейшую школьную схему «Древний мир — Средние века — Новое время» и заменяя ее мощным восьмикружием *«одновременных»* культур, или и вовсе выдумывая новую арабско-магическую культуру, или вычитывая из второго начала термодинамики древнейший нордический миф о Рагнарёк, или видя в исламе пуританскую революцию против магического мирочувствования, а в Лютере — возвращение герцога Видукинда, или... но придется прервать эту цепную реакцию, чтобы не пересказывать содержания самой книги. Очень характерный парадокс: взволнованный возглас тетки: «Нет, ты только послушай, Паулина...» — буквально повторялся и на сей раз, по прошествии почти тридцати лет... профессорами: «Нет, вы только послушайте...» В сущности, не чем иным была и докторская защита с вымученным баллом «rite». Прижатому однажды во время публичного диспута Максом Вебером, т. е. самой *рациональностью*, к стенке автору «Заката Европы» оставалось уже только замкнуться в привычно надменной позе и отвести возражения, напомнив еще раз аудитории о том, что он... *поэт*: Weltbilddichter, поэт картины мира, поэт мироздания, мировоззренческий поэт,— крайне жалкая картина, где герольду цивилизации приходилось на такой безнадежно-старомодный *культурный* лад оправдываться перед теоретиком цивилизации! Среди платоников Александрии или Флоренции он чувствовал бы себя как дома, по ту сторону позитивистической *истины* и *лжи*; век рационально зарегистрированных истин, век *«упадка лжи»* обрекал его на провинциальную самозащиту средствами поэтической мимикрии. Ну и что же из этого, спросим мы: может быть, все-таки не самое худшее — быть поэтом, выдумывающим *вспять* историческое прошлое, если допустить тем более, что само это прошлое когда-то выдумывалось-таки — *вперед*? Может быть, допустимо строить историографию по образу и подобию самой истории и, считаясь

в последней с типами Цезаря, Алкивиада, Наполеона, мириться с этими типами и в первой? В конце концов, равняя историю на науку, отчего бы отказывать ей в праве на художество? Но уже во всех последствиях этого слова. Мог же ведь Рим устами своего первосвященника оправдать окаянства *художника* Бенвенуто Челлини: «Знайте, что такие люди, как Бенвенуто, единственные в своем художестве, не могут быть подчинены закону!» Спрашивается, мог ли быть подчинен университетским законам такой единственный в своем художестве человек, как автор «Заката Европы»? Поэт, стыдящийся в себе поэта, и может, оттого вдвойне, втройне поэт, Weltbilddichter, вынужденный *прозой мира* ко *лжи* и сделавший ложь *творческим* принципом, переживающий мировую историю, как некий Вертер — свои любовные страдания, разыгрывающий ее в себе, в своей личной психике и уже — *как* свою личную психику. Нам — принять ее или не принять. Но нам же и понять, что подходить к ней с респектабельно-отчужденными позитивистическими критериями *истины* и *лжи* было бы во всяком случае ничуть не меньшей нелепостью, чем стремление Вертера попасть не в гётевский роман, а в приемную психоаналитика.

Смещенный хронотоп

Теперь, по-видимому, самое время взяться за *концепцию* «Заката Европы», или, говоря иначе, после *«кто»* Шпенглера и *«как»* Шпенглера перейти, наконец, к его *«что»*. Шпенглеровская картина мировой истории рассчитана именно на *обзор*, как бы полководческий холм, с которого только и уместен целокупный смотр тысячелетий. Мы не ошибемся, взяв за исходную точку анализа *математическую* модель, по которой строится здесь чисто историческая концепция; конструкция Шпенглера (недаром же бывшего преподавателя математики в старших классах гимназии) насквозь математична, и если иного читателя покоробит вопиющее несоответствие сказанного тому, о чем говорилось выше, именно, постулату поэтичности всякой историографии, и он потребует более строгой и однозначной оценки: либо *математика*, либо *поэзия*, то придется, хотим мы того или нет, одинаково признать действительность обоих полюсов. Рационалистический стереотип специализации и разделения труда вообще лишен здесь какого-либо значения; Шпенглер, при всей своей образованности, есть *подчеркнуто сознательный дилетант* — не в оскорбительно-цивилизованном, а в предпочтительно-культурном, *гётевском*, смысле слова, и это

значит: человек, лишенный всякой полицейско-культурной прописки и обладающий *открытой визой на въезд в любую зону знания*. Скажем больше: морфология культуры в шпенглеровском понимании констатирует бессмысленность и вредность любой культурно-зональной, специализированной изоляции, критерием которой выступает не органическая взаимосвязь доминионов, а их механическая разобщенность; достаточно будет обратить внимание хотя бы на те страницы «Заката Европы», где пластика и архитектура в западном зрело-фаустовском исполнении буквально трансформируются в музыку, так что последняя уже не только не противопоставляется изобразительным искусствам, но и предстает заключительной главой *их* истории, чтобы почувствовать нелепость каких угодно дисциплинарных дистинкций применительно к самому автору книги. Он, разумеется, *поэт*, что отнюдь не мешает ему в столь же разумеющемся смысле быть и *математиком*, и — уже по усмотрению — *кем угодно*. Так вот, что касается его историософской *модели*, то здесь он использовал именно *математическую парадигму*, и читателю, открывающему книгу, очевидно, небесполезно будет знать, что *«поэтический»* произвол ее, ставший притчей во языцех вплоть до априорно подозрительного к ней отношения со стороны *«специалистов»* («А, Шпенглер, но это же несерьезно!..»), санкционирован не лирическими капризами, а строжайшим математическим каркасом самой концепции в целом.

(Не в этом ли, спросим к слову, и следовало бы искать своего рода *маргинальность*, по-русски, *беспризорность* феномена Шпенглера в современной официальной духовности? Поэтов он отпугивал математикой, математиков — поэзией, в итоге уже почти что *всех* — почти что *всем*: не тем ли, что *единолично* стремился представить *коллектив*, посягая таким образом на само существование всегда *многоличного* и уже *безликого* коллектива?)

Если главным недугом, подрывающим на протяжении столетий сами устои западной культуры, было, по Шпенглеру, постоянное равнение на античность, приведшее к культу греко-римского начала и соответственно к бесконечным отклонениям от собственной задачи, то не избежала этого недуга и историческая наука Запада, которая предпочла положить в свою основу чисто классическую схему трехчастной истории (Historia Tripartita Кристофа Целлария), сконструированную по всем правилам антично-стереометрического мышления. Возражения Шпенглера против схемы «Древний мир — Средние века — Новое время» носят действительно сокрушительный характер; по существу же речь

идет о том, чтобы заменить одну картину мира-как-истории другой, и если первая имела своей предпосылкой классический евклидовский тип конструкции, то предпосылкой второй картины неизбежно оказывался уже именно *не*евклидовский подход. Птолемеевско-коперниковское сравнение самого Шпенглера на фоне действительно случившегося странным образом выглядит более чем скромно; скорее всего он обыгрывал здесь кантовский теоретико-познавательный вариант этой аналогии, рассчитывая, по-видимому, не столько на содержательную адекватность, сколько на чисто эвристический эффект. В конце концов замена геоцентрической картины мира гелиоцентрической могла бы в *плоскости истории* более или менее соответствовать переходу от грекоримоцентризма к европоцентризму, что, кстати, и составляет смысл трехчастной схемы линеарного развития истории с Европой, хоть и ориентирующейся на эллинский идеал, но безраздельно присвоившей себе право на основную тональность. Шпенглеровская модель куда намного сложнее, и если бы мы попытались подыскать ей математическую базу, то говорить пришлось бы скорее о четырехмерном пространственно-временно́м континууме, т. е. о мире не столько Коперника, сколько Минковского, эксплицитно или имплицитно предполагающем весь корпус физико-математических построений *неклассического* типа[137]. Гомогенность пространства и времени, лежащая в основе прежней схемы, в сущности чисто ньютоновская модель трехмерного Евклидова *«вместилища»*, заменяется здесь множеством проективных образований, собственно *релятивистских* систем отсчета, предполагающих относительность пространства и времени. Восемь культур Шпенглера — восемь таких систем, которые, следовательно, предстают уже не нанизанными на линию единого метрического пространства и сфабрикованного по его подобию времени, а даны *одновременно*, как конечно-бесконечные (в точном канторовском смысле) множества, подчиненные строго математическим правилам функционирования. Это следует учесть прежде всего: шпенглеровская модель допускает развитие только *в пределах* данных групп, но ни в коем случае не в их интерференции; культурные

[137] Именно *не*классического, а не *анти*классического, как склонен был думать Карл Йоэль в своей критике Шпенглера (см.: *Joël K.* Op. cit. S. 147). Представим себе математика, говорящего об *анти*евклидовых геометриях Лобачевского, Римана или Минковского с явными интонациями упрека, и убедимся лишний раз в правоте автора «Заката Европы», когда он говорит о небрежности историка.

множества герметически изолированы друг от друга *по самой своей сути* — Шпенглер очевидным образом спроецировал здесь на историю *опыт собственного одиночества*: его культуры — это абсолютно одинокие существа, гениальные анахореты, сосуществующие друг возле друга и глухие друг к другу, что, однако, не мешает им врозь подчиняться общим структурным и от них никак не зависящим нормам. Итак, одновременность всех культур, данных не в классически-субординационной топике всякого рода *«центризмов»*, а в чисто координационной конфигурации независимых и равнозначных точек отсчета; гётевский эпиграф к книге, в особенности две последние его строки, исчерпывает в этом смысле всю полноту ее гештальта: это — *«стремление, мыслимое в покое»*, целая бесконечность страстей, разыгрываемых на фоне прекрасного *остановленного* мгновения, по сути порога, отделяющего этого Фауста от *прожитой культуры* и открывающего ему перспективу вполне *цивилизованной ямы*... Что до самих культур, то здесь уже буквально математически устанавливается взаимно-однозначное, строже говоря, одно-однозначное соответствие между их элементами, согласно которому каждому элементу одного множества соответствует элемент другого множества и наоборот: принцип *гомологической* взаимосвязи, позволяющей фиксировать еще одну *симультанность*, на этот раз не в факте соположенности всех множеств, а по *морфологической* равноценности событий, протекающих каждое в своей группе в совершенно одинаковом, относительно друг друга, положении. Допустив ко всему прочему, что сам тип культуры мыслится как *организм* и, следовательно, проходит стадии рождения, детства, возмужания, зрелости, старости и смерти, можно априори фиксировать в различных культурах морфологически взаимно-однозначные соответствия; читателя ждет тут настоящее буйство фантазии, разыгрывающейся в стремительных бросках ассоциаций, от Полигнота к Рембрандту или от Перикла к кардиналу Флёри, но читатель поспешил бы, списывая эти *подстановки* в актив разгениальничавшегося поэта: их строгость — строгость чисто математических подстановок, и, возможно, эффект шока был бы аналогичным, если бы математик вдруг заменил *буквенный* язык своих операций языком *поименным* и *содержательно-осмысленным*[138]. Ассоциации Шпенглера — это внутренне *управляемые* ассоциации, метод,

[138] Разве не таким оказался случай бессмертного Кантора, осмелившегося-таки на глубокую метафизическую транскрипцию своей теории множеств? Или случай Лейбница с обратным переводом метафизики в математику?

поразительно схожий с юнговской техникой *амплификации* в масштабах мировой истории; аналогия тем более небезынтересная, что и Юнг отталкивался в своей картине психики от квантовой, т. е. неклассической, модели,— во всяком случае, в этих ассоциациях нет и следа прежней *каузальности*, как нет ее, собственно, и во всей шпенглеровской морфологии. Параллель с Юнгом открывает здесь еще одно удивительное совпадение: читатель мог бы сравнить шпенглеровскую *одновременность* с так называемым принципом *акаузальной синхронистической взаимосвязи* у швейцарского психолога: в историческом континууме Шпенглера Пифагор и Кромвель суть *«современники»* в том самом смысле, в каком в бессознательно-душевном континууме Юнга морфологически взаимосвязаны внезапно остановившиеся часы в одном доме и... внезапно остановившееся сердце близкого человека в другом. Как бы мы ни оценивали эти континуумы, несомненными оказываются по меньшей мере два вывода: во-первых, вовсе не обязательно отделываться от них зачислением их в штат мистики — они основательнейшим образом вписываются и в штат физико-математических строжайших дисциплин; во-вторых, рационалисту с его набившими оскомину post hoc и propter hoc тут делать нечего — от этого (вспомним жалобы Вольтера на Лейбница) наверняка бывает мигрень.

Математическая модель экстраполяции дополняется *организмической* моделью внутренней жизни культур. Каждая отдельная монада построена по типу музыкальной темы с вариациями, или собственно метаморфоза; принцип целого пронизывает все многообразие частностей как в генетически-вертикальном срезе, так и в плане горизонтально-структуральных трансфигураций. В первом случае можно было бы говорить об *ограниченном пределами данной монады* биогенетическом законе в историобиогенетической интерпретации: каждый европеец, знает он это или нет, переживает в своем *онтогенезе* своеобразную рекапитуляцию западного (фаустовского) филогенеза — от строительства великих соборов, крестовых походов, всех восторгов и срывов юной европейской души до постепенного остывания и подагрических симптомов наступающего дряхления; в равной степени относится это и к каждому эллину, индусу, китайцу и т. д. Во втором случае речь идет об абсолютном воспроизведении гётевского трансформизма в культурно-историческом измерении: Шпенглер постулирует наличие специфических *прасимволов*, лежащих в основе каждой культуры; прасимвол сам по себе никогда не явлен в чистом виде, но всегда проявлен во всех элементах данной культуры, причем само

это проявление, описываемое (чтобы не сказать — списываемое) Шпенглером с гётевского «Метаморфоза растений», обеспечивает высшее единство всего динамического многообразия, так что читателю придется привыкать к тому, что между динамикой Галилея, финансовой политикой Кольбера, архитектурой Виньолы и, скажем, введением доминант-септаккорда Монтеверди существует глубинная акаузальная связь, обусловленная единством самовыражающегося в них прасимвола. Более того, препостулирование прасимвола дает возможность тотальной *интерпретации* всех явлений отдельной культуры; только зная, что прасимвол, скажем, античной культуры связан с представлением статуарно-сиюминутного *тела*, можно осмыслить и подчинить *закону аполлонического ряда* такие различные феномены, как аттическая трагедия, где герой есть *«тело»* в том же самом смысле, в каком *«тела»* суть математические фигуры, Евклидово пространство дня и близи, античный полис, обозреваемый с высоты крепостных стен, античное число как величина, античные деньги как монета, и равным образом только постижение западного прасимвола как *бесконечного пространства* позволяет расшифровывать всю полноту европейской истории, сводя ее на этот раз к *закону фаустовского ряда*, включающего в себя готические постройки, парусное мореплавание, походы викингов, изобретение пороха и книгопечатания как *дальнобойного* орудия и *дальнодействующего* письма, исчисление бесконечно малых, число как функцию, деньги как чек и вексель, кабинетный стиль в политике и до бесконечности. При всем том в самих этих модификациях прослеживается вполне определенная последовательность, связанная с органическими процессами роста и спада; срок жизни культурного организма исчисляется Шпенглером в тысячелетие, и понятно, что специфика его проявлений должна определяться чисто витальными параметрами возрастного характера.

Закат Европы в этом смысле оказывается не сенсацией, а строго исчисляемым прогнозом. Уже по выходе в свет книги Шпенглер жаловался на рекламный стиль ее восприятия: гибель Запада уподоблялась гибели океанского лайнера, между тем как сама смысловая неоднозначность немецкого Untergang допускала и иное, наряду с гибелью, прочтение: Шпенглер, очевидно, не без испуга перед требующей зрелищ читательской массой предпочел оговаривать более мягкие обертоны слова, именно: завершение, окончание, Vollendung[139] — катастрофичность действительности была

[139] *Spengler O.* Reden und Aufsätze. S. 63f.

такова, что приходилось смягчать катастрофичность гештальта. Позднее, в «Годах решения», прямо прогнозирующих из 1933 года *вторую мировую войну*, катастрофизм окажется главной тональностью книги; здесь же можно было еще приглушать сирену, утешая смятенного читателя, что символом заката вовсе не обязательно должен служить злосчастный «Титаник» и что для этого вполне достаточно представить себе размягченного маразматика, потомка Штауфенов и Капетингов, самоупоенно дрыгающего всеми без исключения конечностями в такт негрскому *«джаз-банду»*. Поистине, содрогнешься от такого утешения. Самое главное — понять, что выхода нет, что впереди окончательный тупик, засвидетельствованный с математической точностью, и что, следовательно, судьба поведет в этот тупик согласных, а несогласных потащит,— этой (чисто римской!) сентенцией Сенеки опечатывает Шпенглер свой двухтомный вердикт.

Пророк — прорицатель рока; но что бы помешало нам поставить несколько вопросов *«мыслителю»*, допустив, что при всем своем пренебрежении к мысли — по Шпенглеру, историю делают не мысли, а кровь — «Закат Европы» все же был написан, и написан... не кровью! В конце концов Кассандр не критикуют, их слышат или не слышат, но если Кассандра заботится о *стиле*, если она структурирует свои гадания с оглядкой на новейшие достижения в математике и заявляет ко всему прочему, что обязана этими гаданиями Гёте и Ницше, то нет никакой безвкусицы в том, чтобы, выслушав ее, устроить ей некоторого рода Rigorosum — разумеется, не в университетско-внеположной традиции, а исключительно *имманентным* образом. Всего лишь несколько вопросов, после чего, пожалуй, можно будет позволить себе и... птичью перспективу. Итак: культуры суть организмы, а организмам свойственно дряхлеть и умирать. Тут логика Шпенглера выглядит не только безупречной, но и достаточно обольстительной; эта, с позволения сказать, *организмомания*, охватившая европейскую мысль с начала века и уткнувшаяся, кстати сказать, в чисто *механическое* противопоставление всего органического всему механическому, так что глубокомысленные оппозиции *«становления»* и *«ставшего»*, *«целого»* и *«общего»*, *«жизни»* и *«смерти»* попросту оборачивались какой-то автоматической процедурой универсального водораздела, достигала почти что гипнотических эффектов. Все вдруг становилось организмом: язык, миф, религия, политика, культура, все, кроме... самого организма, который, противопоставляясь механизму, курьезнейшим образом интерпретировался сам

на механистический лад[140]. Допустим, что гётевский тыл Шпенглера в значительной мере оберег его от такого ляпсуса, но тем сильнее обнаружился здесь другой ляпсус, связанный именно с мистически-благоговейным отношением к *«органическому»* вообще. Надо учесть, что культ органики у Гёте правомерно лимитирован границами растительного и животного царства, т. е. *биологии*, ибо где же еще и было организмам занимать главенствующее положение, как не в биологии! Между тем у Шпенглера очевидна прямая — подчеркнуто *механическая* — экстраполяция биологии на историю, вплоть до отождествления *«живой природы»* Гёте с *«миром-как-историей»*. Но здесь и приходится удивляться, ибо последствия такого отождествления граничат попросту с абсурдом. Органика Гёте все-таки имела дело с растениями и животными; Гёте не занимался историей, но можно ли представить себе, чтобы исторический человек описывался бы им в тех же рамках и по тому же методу, что и пестики, тычинки, чаши, листья или стебли растений! Шпенглер здесь идет до конца: понятие организма покрывает у него историю не иначе как в случае бабочки или орхидеи, и едва ли этот пассаж заслуживал бы сколько-нибудь серьезного внимания, если бы в нем не выражался голый *принцип* всех завуалированных роскошеств текста. С какого-то момента не можешь уже отделаться от впечатления, что присутствуешь в гигантском склепе-паноптикуме или театре марионеток с фигурами, разыгрывающими историю не по собственной воле, которой у них априори не должно быть, а по воле самого режиссера-импровизатора, создающего ослепительную иллюзию активности с помощью искусных манипуляций. Что это: гербарий исторических событий, проткнутых булавками соответствующих таблиц, или буквально осмысленная гераклитовская мифологема младенца, переставляющего шашки? В конце концов нам внушается, что если Гус, Бруно или Арнольд Брешианский взошли на костер, то импульсом к тому была не личная их воля, а смутно-мистическое настроение бабочки, летящей на огонь по велению *«внутренней необходимости»*. Гётевская природа понадобилась автору «Заката Европы» для абсолютного *обезволивания* исторического прошлого и уподобления работы историка работе энтомолога или... все тем же причудам детской игры, когда наказанный матерью

[140] Кассирер очень тонко подметил эту подтасовку в лингвистике А. Шлейхера. См.: *Cassirer E.* Philosophie der symbolischen Formen. Bd 1. Berlin, 1923. S. 107ff.

ребенок компенсирует свое бессилие в мире *«фактов»* абсолютными полномочиями в мире *«вымысла»*,— вслушаемся в шпенглеровские интонации, в короткую наполеоновскую резолютивность его фраз, повелевающую Лютеру быть в паре с Лойолой, Диоклетиану оказаться первым халифом, а самому Наполеону утверждать французской кровью английскую идею, и мы, должно быть, поймем, для чего ему понадобилось сравнение исторического человечества с бабочками или орхидеями. Судьба, безраздельно господствующая в морфологии мировой истории,— это судьба полевых растений, не дотягивающаяся даже до зверинца, не говоря уже о человечестве; слепой языческий рок и то позволял герою трагедии роптать или недоумевать; шпенглеровская судьба наводит скорее на мысли о перфокартах, компостируемых некой универсальной машиной с заложенной в нее суммой всех прошлых и будущих программ — по модели: когда следует ожидать *«заката Европы»*? — вопрос тотчас же обрабатывается *«памятью»* машины, выдающей симультанные параллели: эпоха египетской 19-й династии, промежуток римской истории от Траяна до Аврелиана, в Китае время царствования восточной династии Хань, *соответственно* на Западе: после 2200 года. И заметим: сам Шпенглер тут ни при чем, как ни при чем тут и мы; машина судьбы производит все эти операции сама, и всякая человеческая попытка изменить их ход столь же нелепа, как шанс бабочки избежать самосожжения.

Ставим точку. Возражать против этой резолюции в фотогеничных позах человеколюбца значило бы пойти против правил вкуса и стиля. Шпенглера не проймешь желторотой патетикой нравственно возмущенных эмоций. Он слишком выстрадан этой темой сам, чтобы обратить хоть малейшее внимание на бессильно благородную болтовню насчет антигуманности и прочих плакатных монстров его учения. Такие книги, как «Закат Европы», появляются всегда *вовремя*, с большим запасом прочности на инстинктивную правоту и в соответствующей атмосфере, с расчетом не на Муциев Сцевол, а на *«больное позднее потомство»*, еще воздыхающее над томиком Шелли и уже украдкой озирающееся на... *«стриптиз»*. Шпенглер не так прост, чтобы можно было взять его голыми моральными или какими-то там еще *«прогрессивными»* руками; он отзывается на критику только в *точке имманентности*, и если страшная правота его концепции верифицируется не логикой или моралью, а самой действительностью, то искать не менее страшную ее ложь следовало бы именно в ее предпосылках. Будем

строго придерживаться хода этой мысли в собственных ее границах. Обратим внимание на то, что, культивируя повсеместно *множественное число*, Шпенглер старательно избегает *единственного числа*; допустим также, что применительно к *отдельным* культурным группам эта установка не лишена несомненного смысла и даже сулит немалую выгоду: с эвристической точки зрения, пожалуй, было бы даже желательно говорить о *математиках*, а не о *математике*, о *христианствах*, а не о *христианстве* и т. д., настолько тяжкими в познавательном смысле оказались последствия традиционно монистической позиции, набившей оскомину своими пустыми и футлярными *«единствами»*. Но вот еще один шаг — и мы рискуем провалиться в *«черную дыру»* шпенглеровского мира-как-истории: вопрос о единстве, бесподобно решаемый им на уровне отдельных культур (культура как вариации на тему прасимвола), вообще исчезает на уровне общечеловеческой культуры. Прасимволы — это тоже лишь множественное число; говорить о *едином прасимволе* Шпенглер отказывается, считая его иллюзией. Мировая история — это совокупность (не *целокупность*) восьми отдельных культур, не имеющих между собой ничего общего, рождающихся, мужающих и дряхлеющих каждая сама по себе: уникальная картина зарядов отрицательного электричества, бесцельно носящихся в пустом пространстве, из которого непостижимым образом исчез протонный очаг. Недоумение достигает предела, когда выясняется, что каждая культура исполнена сама по себе глубочайшего смысла, а все они, вместе взятые, просто бессмысленны. Откуда же, спрашивается, берется этот смысл в каждой? Давайте представим себе восемь осмысленных слов, которые никак не могут собраться в одно осмысленное предложение; станем ли мы спорить против того, чтобы этим казусом занимался не лингвист, а психиатр? Шпенглер в своей лейбницевской ориентации, очевидно, настолько вдохновился § 7 «Монадологии» («Монады вовсе не имеют окон, через которые что-либо могло бы войти туда или оттуда выйти»), что совершенно упустил из виду § 56 («Монада является постоянным живым зеркалом универсума»), а еще раньше — § 39, где сказано ясно и исчерпывающе, что *«существует только один Бог, и этого Бога достаточно»*. Было бы небезынтересно обратить в этой связи внимание на странную *амбивалентность* шпенглеровского глоссария, когда одни и те же понятия или философемы провоцируют диаметрально противоположные эффекты читательского восприятия, в зависимости от определяющего их индекса модальности, или, иначе говоря, общей стратегии их

познавательного поведения. Мы можем с большей или меньшей степенью точности разметить текст книги на участки, подлежащие ведению Шпенглера-музыканта и Шпенглера-доктринера. Ключевые слова «Заката Европы» — *«ландшафт»*, *«судьба»*, *«душа»*, *«стиль»*, *«такт»* — производят волшебное впечатление в устах музыканта, когда он с их помощью достигает тончайших нюансов в изображении ликов-эйдосов культурной символики, но они же сморщиваются до жалких познавательных уверток там, где речь идет о *предпосылках* самой картины мира. Когда он говорит о разнице между тосканским ландшафтом и ландшафтом Сиены, усматривая в ней причину иллюзорного противопоставления античности и готики в пределах одной страны, мы чувствуем, что стиль поставлен здесь на службу ясному мышлению и с ослепительной физиогномической силой постижения высветляет наиболее существенные моменты проблемы. Но когда тот же *«ландшафт»* начинает фигурировать в общих метафизических рассуждениях на темы бодрствования и существования, роли крови и т. п., то перед нами выступает оголтелый *позитивистический мистицизм*, пытающийся защекотать мысль тусклыми и глубокомысленными намеками на *прикинувшуюся реальностью пустоту*. Рудольф Штейнер удивительно наглядным образом охарактеризовал этот аспект шпенглеровского мышления: «Со шпенглеровскими мыслями дело фактически обстоит так — мне приходит на ум почти неприличная картина, — как с человеком, который по случаю своего будущего бракосочетания с некой дамой приобрел невообразимое количество прекрасных нарядов (не для себя, разумеется, а для дамы), а она возьми да и сбеги от него перед самим венчанием, и вот в его распоряжении все эти платья, но нет никого, кто стал бы их носить»[141]. Мы бы, впрочем, поступили опрометчиво, связывая этот курьез только со Шпенглером, сюда бы подошли очень многие имена, не менее, если не более респектабельные. Шпенглер просто вел себя здесь решительнее и честнее, да и гораздо более щедро по части нарядов, — но крайне симптоматичным для эпохи стало то, что человек, овладевший больше, чем кто-либо, *материалистическим* знанием своего времени, отравленный этим знанием, попытался приблизиться к *порогу духовного мира* и прояснять проблемы, не адекватные складу его мысли. Первый симптом этого мелькнул перед нами в диссертации о Гераклите, причудливо

[141] *Steiner R.* Das Geheimnis der Trinität. Der Mensch und sein Verhältnis zur Geistwelt im Wandel der Zeiten. Dornach, 1970. S. 117.

сочетающей откровенно мистический жаргон с попыткой привести Гераклита к Маху и Оствальду; «Закат Европы» уже изобилует такими кентаврами в полном объеме. Еще раз: Шпенглер просто решился на то, чего иные не допустили бы и в мыслях; позитивисту О. Нейрату, удобно устроившемуся в своих убого-уютных *«фактах»* без единого фаустовского порыва в бесконечное, легко было потешаться над мистицизмом шпенглеровской книги, не видя, что, по существу, мистицизм этот — причем на сей раз в самом жалком виде — был бы участью и его собственной мысли, решись она войти в тональный круг «Заката Европы». Ибо что же и есть позитивизм, культивирующий ясность в сфере внешнего, чувственно доступного мира, как не суевернейший страх перед миром духа, готовый при всяком приближении к этому миру обернуться самым смутным и разнузданным родом мистики, — факт, засвидетельствованный десятки раз, от *(«а почему бы нет?»)* леди Макбет, позитивистически издевающейся над своим мужем — *«убийцей сна»* и мистически лишающейся рассудка от никак не *«верифицируемых»* пятен крови на собственных руках, до самого́ *«основоположника»*, почтеннейшего Огюста Конта в трогательной истории с Клотильдой Во! Портрет *«мыслителя»* Шпенглера — один из ярчайших в этом ряду. Человек, впитавший в себя позитивизм эпохи, пресыщенный позитивизмом и уже презирающий его, и вместе с тем большой артист, визионер с повадками харизматика, ностальгик по *«Египту»* — что означают *«страх»* и *«тоска»*, эти два праэкзистенциала, растягивающие все смысловое пространство «Заката Европы», как не *страх перед духовным миром* и *тоску по духовному миру? — но вот же, странный образ позитивиста, не желающего иметь дело с позитивистическими «фактами»* и постоянно влекомого к *«фактам»* духовным, а с другой стороны, отрицающего последние в угоду первым. Если рассматривать ситуацию по аналогии с гётевскими наблюдениями *диоптрических* цветов, возникающих при прохождении света через мутную среду, то можно сказать, что степень помутнения мысли Шпенглера равна степени приближения ее к *порогу духовного мира* и что пассивность мысли компенсируется здесь, как правило, виртуозными фразировками артиста. Рудольф Штейнер предлагает в качестве примера обратить внимание на начало и конец 2-го тома, крайне характерные для всего образа мыслей Шпенглера. Вот как начинается книга: «Взгляни на цветы в вечерний час, когда в заходящем солнце один за другим замыкаются их лепестки: что-то жуткое пронизывает тебя

тогда, какое-то ощущение загадочного страха перед этим слепым, призрачным, привязанным к земле существованием. Немой лес, безмолвные луга, вон тот куст и вот это вьющееся растение — ничто не шевелится. Это всего лишь ветер играет с ними. Только крохотная мошка свободна; она все еще несется в вечернем свете; она движется куда ей вздумается». Заметим: речь идет не о поэтической зарисовке (кстати, еще раз *буквально* совпадающей с Рильке: теперь уже с Восьмой Дуинской элегией), а о толстенном томе, озаглавленном «Всемирно-исторические перспективы». Заметим снова: *так* именно предпочел говорить о растениях человек, считающий себя гётеанцем. Отчего же эта жуткость ощущения, загадочный страх при виде закрывающихся вечером цветов? Оттого именно, что растения осиливаются здесь мышлением, привыкшим к механическим законам; мысль, приспособленная к объяснению механизма, испытывает жуткое чувство, соприкасаясь с органическим. Но крайне любопытен и конец книги, посвященный проблеме *машины*. Послушаем еще один отрывок: «И вот, эти машины даже в облике своем становятся все более обесчеловеченными, более аскетичными, мистическими, эсотеричными. Они опутывают землю бесконечной паутиной утонченных сил, потоков и напряжений. Их корпуса делаются все более призрачными, более бесшумными. Все эти колеса, цилиндры и рычаги уже не говорят. Самое существенное стянуто здесь вовнутрь. Машина ощущается как нечто дьявольское, и с полным правом. В глазах верующего она означает свержение Бога. Она вручает священную каузальность человеку и молча, непреложно, с какими-то повадками предусмотрительного всеведения приводится им в движение». Тут налицо полный эффект обратной симметрии: книга, открывающаяся мистическим страхом перед растениями, закрывается мистическим же страхом перед машинами, но если в первом случае страх стал следствием применения механистической мысли к органическому, то во втором случае он был вызван попыткой толкования механического на органический или псевдоорганический лад. Мышление в обоих случаях дает короткое замыкание с полным погружением в последующий мрак. Это и есть самый настоящий *позитивистический мистицизм* — не мистика просветления, а мистика страха: сначала оттого, что сверхматериальное (эфирное, стихийное, жизненное) берется чисто материалистически, а затем оттого, что чисто материальное (машина) созерцается в искусственно мистических антропоморфизмах. Говоря уже вполне провербиально, Шпенглеру следовало бы воздать здесь Гёте гётево, а Ньютону

ньютоново; тогда растение, увиденное имагинативно, не внушало бы никакого жуткого ощущения, как не внушала бы его и машина, увиденная только физически и, значит, с тем, что в ней есть, а не с запрятавшимся в нее дьяволом, свергающим Бога.

Мы наконец приблизились к исходному пункту шпенглеровской концепции, или к корню всех отмеченных выше недоразумений. Речь идет о первичной аберрации всей конструкции, которую можно было бы назвать *смещенным хронотопом*. Ибо, если отвлечься от блистательных частностей изложения, вопрос упирается в единственную точку: чем вызвана эта бесцельность и бессмысленность восьми культурных планет, вращающихся в пустоте? Отчего на отдельные осмысленные прасимволы и ландшафты не нашлось здесь *единого* прасимвола и ландшафта? Очевидно одно: схема Шпенглера покоится на *негативном* фундаменте; ее исходная интуиция странным образом связана с моментом какого-то *отсутствия*, хотя и замолчанного, но предопределяющего всю дальнейшую концепцию. К «Закату Европы» вполне применимо в этом отношении правило, сформулированное в свое время Э. Ренаном, по сути, своеобразный проверочный тест, опознавательный прием, искусная западня, как угодно. Правило это гласит: «Наиболее энергичное средство подчеркнуть важность какой-либо идеи — это устранить ее и показать, чем сделался бы мир без нее»[142]. Самое удивительное то, что Шпенглер (конечно, бессознательно) сделал свою книгу, как бы следуя этому правилу: прежде чем показать мир, он что-то устранил из мира, и нам приходится теперь выяснять: *что* именно. Уже в потоке первых критических откликов на «Закат Европы» упоминалось *христианство*, которому-де не нашлось места в книге. Но это фактически неверно; достаточно обратить внимание на целую главу 2-го тома «Проблемы арабской культуры», чтобы увидеть необоснованность этого упрека. Христианству-то место как раз и нашлось; его исторические судьбы в каком-то смысле даже отвечали шпенглеровскому плюрализму, так что он мог не без удовлетворения говорить о *христианствах* арабском, готическом, русском, столь же изолированных друг от друга, как *математики* Евклида, аль-Хорезми и Декарта или как *«три Аристотеля»*[143]. *Не нашлось места Христу* — не *Иису-*

[142] *Renan E.* Dialogues et fragments philosophiques. Paris, 1876. P. XII.

[143] «Следовало бы написать однажды историю трех Аристотелей, греческого, арабского и готического, не имеющих между собой ни одного общего понятия, ни одной общей мысли» (*Spengler O.* Der Untergang des Abendlandes. Bd 2. S. 67).

су, занимающему во 2-м томе весьма даже значительное место, а именно *Христу. Это имя не фигурирует в «Закате Европы» вообще*[144]. Другое дело Иисус, символический образ с явными следами влияния Толстого и ницшевского «Антихриста» (больше, впрочем, черновых паралипомен к «Антихристу» из томов наследия); Иисус, кроткий, мечтательно-отрешенный визионер, символизирует в «Закате Европы» один из двух миров лицом к лицу с Пилатом, протагонистом другого мира: «Когда же Иисус был приведен к Пилату, *тут неожиданно и непримиримо столкнулись друг с другом мир фактов и мир истин*, причем с такой ужасающей отчетливостью и мощью символики, как ни в одной другой сцене мировой истории... В знаменитом вопросе римского прокуратора: «Что есть истина?» — единственном слове в Новом Завете, отмеченном печатью расы,— *заключен весь смысл истории*: монополия практического начала, ранговая значимость государства, войны, крови, абсолютное всемогущество успеха и гордость за свою великую судьбу. На это не уста Иисуса, а его безмолвствующее чувство ответило другим вопросом, имеющим решающее значение для всего религиозного: *«что есть действительность?»* Для Пилата она была всем, для него самого ничем... Прирожденный политик презирает оторванные от жизни умозрения идеолога и моралиста в самом средоточии своего фактического мира — и он прав. Для верующего греховны и лишены вечной значимости всякого рода честолюбие и успех исторического мира — и он также прав. Властитель, собирающийся реформировать религию, ориентируясь на политические, практические цели, есть глупец. Моралист, стремящийся инкрустировать в мир действительности истину, справедливость, согласие, примирение, есть в равной степени глупец. Ни одна вера еще не изменяла мира, и никакой факт не в состоянии опровергнуть веру. Не существует никаких мостов между направленным временем и безвременно вечным, между ходом истории и пребыванием божественного миропорядка, в строении которого «стечение обстоятельств» служит выражением высшего проявления каузальности. *Таков последний смысл мгновения, в котором противостояли друг другу Пилат и Иисус.* В одном, историческом, мире римлянин дал распять галилеянина на кресте — такова была его судьба. В другом Рим подпал проклятию, а крест стал порукой искупления. Такова была «Божья воля»»[145]. На этой по сути оперной сцене с Иисусом в роли tenore di grazia и recitativo secco Пилата и держится вся *идеология* «Заката Европы» — традиция, идущая от ренановской "Vie de Jésus" и дребезжащая еще безвкусицей патетики в булгаковском «Мастере и Маргарите». Впечатление усиливается при параллельном чтении набросков Шпенглера к ненаписанной драме «Иисус», с Магдалиной («мощный образ Кармен, готовой умереть ради него, единственного, кто не видит ее красоты»), старым Петром («длиннобородый, задумчивый, как один из героев Горького»), Искариотом («настоящий берлинский еврей») и самим Иисусом («худой, острый нос, горящие глаза... с руками, достойными обожания, которые снятся женщинам»). Распятый в *«историческом мире»*, он воскресает и снова является в этот мир — сцены расписаны Шпенглером в жанре почти киносценария. Его отталкивают, так как ему нечего ответить на вопрос, православный ли он, католик или протестант, так как он не носит черного сюртука и не имеет свидетельства об отпущении грехов. «Это еще что за туземец?» — спрашивает лорд у своего слуги. Только старый достойный турок обращается с ним дружелюбно. «Бог всемогущ,— говорит турок,— и не нуждается ни в каком Сыне, когда хочет что-то сделать». Со всех сторон ему предлагают реликвии: капли его крови, волосы Марии. Монахи пьют ликеры, апостольские вина из Иерихона, мюнхенское пиво сальватор. Какой-то кинооператор замечает его и предлагает ему сняться в фильме. Иисус печально глядит на него. «Две тысячи долларов! Три тысячи! Да бери же, чудак!» Священники бранятся в его присутствии и упрекают друг друга в упразднении тайной исповеди, костров, в Варфоломеевской ночи... Тут откуда-то возникает киркегорианец и говорит Иисусу, что Иисус — это принцип и что он пишет книгу о проблеме Иисуса... Повсюду спорят о непорочном зачатии, иконах, чаше причастия. Иисус спрашивает консисторского советника, отвергающего лютеровскую веру в черта, во что же он сам верит? «Это зависит от религии катехизиса,— отвечает тот,— а также от экспертов синодальной коллегии...» — «А как реагируют на это люди?» — «Я говорю о синоде Саксонской области. Я отказываюсь высказываться в частной беседе о решениях, принятых в служебном порядке. Ко всему у меня нет времени... Мы организовали вечеринку с пивом в помещении евангелического общества, и если я не

[144] За вычетом отдельных *«технических»* упоминаний в 1-м томе и двух-трех мест во 2-м в связи с... большевизмом и Толстым! Крайне симптоматичным уже для характеристики эпохи выглядит и тот отмеченный А. М. Коктанеком факт, что имя Христа не встречается также ни у кого из более чем 200 корреспондентов шпенглеровской переписки, включая философов, историков и теологов обоих христианских вероисповеданий. См.: *Koktanek A. M.* Op. cit. S. 237.

[145] *Spengler O.* Der Untergang des Abendlandes. Bd 2. S. 262f.

подоспею, то кто-то из либералов непременно толкнет речь»... Заключительные слова произносит турок, когда Иисус прощается с ним: «Аллах с тобой!»

Безусловно впечатлительный бред. Но иначе и не могло быть в линии расщепления гносиса двуединства Христа Иисуса на две половины, одна из которых упраздняется (за позитивистической неверифицируемостью), а другая уже механически переносится в зону пустой моральности. Иисус без Христа — гностический нонсенс, компенсируемый душещипательными сантиментами всякого рода аллегорез: слащаво-трагический сюжет на тему мечтательного правдолюбца и улюлюкающей толпы, но одно — когда сюжет этот ложится в основу драмы или романа (где автор волен так распоряжаться своим вкусом), и совсем другое — когда на нем держится идеология философии судьбы. Шпенглеровский мир-как-история оттого и являет нам картину бессмысленного распада и бесцельного кружения культур в мировом пространстве, что из мира этого выдернута ось, изъят протонный очаг тепла, точка тотального самоизлучения, без которой круг неизбежно оборачивается фигурой *нуля*. *В мире Шпенглера не свершается Мистерия Голгофы*; он устранил ее и показал нам, чем сделался мир без нее. Сплошной неудержимой энтропией, надвигающейся мировой ночью с оскалом цивилизованного хаоса и... с римским солдатом на посту, исполняющим свой бессмысленно-трагический долг. «Закат Европы» — гамлетовское "out of joint" в масштабах шести тысяч лет человеческой истории, по сути изумительный фантом иррелигиозного визионера, перепутавшего времена и принявшего Швабинг за Рим эпохи солдатских императоров или какой-нибудь притон дохристианского гносиса в ближневосточном регионе,— остается в преддверии этой ночи все еще невообразимо красочной *вечерней книгой*, залитой всеми оттенками огромного, холодного, закатывающегося солнца,— книгой, источающей жуткий загадочный аромат, как тот закрывающийся цветок, в котором она нашла совершенное свое подобие.

4. Неудавшийся термидорианец

«Политика в высшем смысле есть жизнь, а жизнь есть политика»[146]. В этом прорвавшемся наконец признании выговаривалась давнишняя и очень сокровенная страсть. Надо было действительно обладать своеобразными критериями

[146] *Spengler O.* Der Untergang des Abendlandes. Bd 2. S. 417.

эстетического вкуса, чтобы увидеть в авторе «Заката Европы» *«неудавшегося писателя»*: в чем, в чем, а в этом он удался по самым высоким меркам, но если уж говорить о неудаче, более того, провале шпенглеровской самореализации, то магнитом, притягивающим внимание исследователя, окажется, несомненно, *политика*. Знак равенства, поставленный им между политикой и жизнью, не случаен: таковой, во всяком случае, была специфическая ориентированность его собственной жизни, начиная с детских фантазий и уже до конца. *Заявка на политику*, очевидная с детских лет[147], по-своему очевидна и в «Закате Европы», который вообще замышлялся поначалу как tractatus politicus (об этом прямо сказано во Введении) и лишь в процессе обдумывания разросся в философию истории. Можно было бы рискнуть даже на утверждение, что «Закат Европы» — это *вытесненная и сублимированная политика*, причем в самом топорном фрейдистском смысле этого клише, из чего, по-видимому, нетрудно будет заключить, что роль пресловутого *либидо* играло в шпенглеровской психике именно *политическое бессознательное*. В конце концов его страх перед профессией, приведший к отказу быть писателем, поэтом, драматургом, философом, ученым, провоцировался именно универсальным апломбом политика, презирающего в себе книжного червя и терпеливо ожидающего своего часа. Так — с одной стороны. С другой стороны действовал *«музыкант»* Шпенглер, человек, отроду и уже неисцелимо обреченный на *вкус* и *стиль*, некий капельмейстер Крейслер, может и восхищающийся Наполеоном, но никогда не променявший бы свою волшебную каморку на *«все царства мира и славу их»*. Этот *«музыкант»* и обвел *«политика»* вокруг пальца, отыграв политический трактат в пользу гениальных метафизических импровизаций, но *«политик»* не преминул взять реванш в появившемся через год после выхода в свет 1-го тома сочинении «Пруссачество и социализм». Значение этой небольшой по объему книги трудно переоценить; сам Шпенглер, во всяком случае, датировал ею начало национального движения в Веймарской Германии[148]. Как бы ни было, но с нее и начинается политический ангажемент самого Шпенглера, не без явных притязаний на роль духовного лидера «консервативной революции». Теперь автор «Заката Европы» выступает с политическими

[147] «С детских лет стремление быть Наполеоном, великим политиком, государственным мужем, изменять географические карты» (*Naeher J.* Oswald Spengler. S. 28).

[148] *Spengler O.* Politische Schriften. München, 1932. S. VII.

публикациями и докладами и завязывает знакомства с влиятельными политиками и крупными промышленниками, среди которых — Пауль Ройш, генеральный директор концерна «Gutehoffnungshütte», Георг Эшерих, инспектор водного и лесного хозяйства, Гуго Стиннес, Альберт Фёглер, лидеры немецкой Национальной народной партии Альфред Гугенберг и Карл Хельферих, верховный государственный комиссар в Баварии Густав фон Кар, главнокомандующий силами рейхсвера Ганс Сект. К этому же времени относится и знакомство с Мёллером ван ден Бруком, едва ли не самым значительным идеологом правого консервативного крыла. Было бы, конечно, странно ожидать от Шпенглера прямых политических действий — подумаем о душевном состоянии Паскаля в роли сенатора, каковым, попирая все законы вкуса и жанра, хотел бы иметь его при себе Наполеон,— политическая активность изживалась в нем большей частью в нашептах инспиратора и подстрекателя: он ждал своего диктатора и вождя. Веймар, неслыханное унижение Германии, виделся ему сплошным болотом[149]; общая ситуация после позорного ноябрьского восстания 1918 года напоминала эпоху Директории между падением якобинцев и восхождением Наполеона. Речь шла о заполнении политического вакуума, олицетворенного для Шпенглера и доктринеров правого консервативного толка (типа Карла Шмитта) парламентским типом правления; позиция Шпенглера предусматривала временную директориальную форму в качестве подготовительного этапа к будущей диктатуре. Однажды, впрочем, он чуть было не сорвался в авантюру; есть данные, свидетельствующие о его участии в подготовке государственного переворота в Баварии к концу 1922 года и учреждении Директории, где ему, судя по всему, предназначался портфель министра культуры и науки или руководителя прессы[150]. К этому же времени относятся и первые контакты Шпенглера с так называемыми Völkische (национал-социалисты и близкие к ним круги). Его отношение к ним с самого начала резко отрицательное; уже в сентябре 1923 года он обеспокоен деятельностью Гитлера и Людендорфа и просит генерала Секта принять все меры для национального спасения[151].

[149] «Страсть: лучше умереть, чем жить в униженной Германии» (*Koktanek A. M.* Op. cit. S. 211).

[150] Любопытно, что статья «Восстановление Германской империи», написанная весной 1924 года, в ряде мест производит впечатление программы, намеченной к осуществлению сразу же после переворота. Подробнее об этом см.: *Koktanek A. M.* Op. cit. S. 287—290.

Политический ангажемент сопровождался политической концепцией, изложенной в специальной главе 2-го тома. Общие философские рассуждения Шпенглера на эту тему оставляют довольно тягостное впечатление; по циничности и бесцеремонности они соперничают с самыми скандальными страницами Макиавелли, но если политический цинизм Макиавелли, рассчитанный на какого-нибудь разбойника-кондотьера, мог еще в условиях XVI века ошеломлять обывателя, то *этот* цинизм по сути оказывался концентратом именно обывательской психологии. Схема Шпенглера рекордно короткая и умещается в счет по секундомеру: мир равен истории, история равна политике, политика равна войне. Или в авторской формулировке: *«Мировая история — это история государств. История государств — это история войн»*[152]. Ну прямо как в таблице умножения. Самое любопытное здесь то, что Шпенглер, находящий обычно такое множество уничижительных слов в отношении Дарвина и английского cant вообще, открыто исповедует наиболее крайние возможности социал-дарвинизма; мы увидим чуть ниже, какое место занимает в его политической доктрине англофобия, столь свойственная всему немецкому национализму веймарского периода, но тем более курьезным выглядит факт, что под маской англофобии скрывался еще один впечатлительный демарш английского духа: Гоббс, Мандевиль и все тот же неразлучный Шоу.

За философией политики следовала конкретная политическая концепция, отразившая в себе, по существу, все общие места националистических настроений эпохи[153], именно: наряду с названной *англофобией пангерманизм* (скорее, некоего рода *пан-пруссачество*) и *мессианистические упования*. Воззрения Шпенглера не поддаются в этом пункте строгой дифференциации, так что приходится говорить о консервативной революции вообще, идеи которой нашли у него если и не оригинальное, то во всяком случае едва ли не самое яркое выражение. Речь шла об общей мировоззрительной картине

[151] Ср. отрывок из письма к П. Ройшу от 17 августа того же года: «Я вижу все еще лишь одну последнюю возможность: повернуть дело так, чтобы промышленники наконец решительным образом взяли в руки свои политические гарантии. Иначе нам не избежать кровавого события, которое однажды случится и которое в национальных интересах должно быть максимально отсрочено» (*Spengler O.* Briefe. S. 260).

[152] *Spengler O.* Politische Schriften. S. 55.

[153] Ср.: *Merlio G.* Oswald Spengler. Témoin de son temps. P. 594.

немецкого национализма, или, употребляя известную формулу, о *«немецкой идее 1914 года»*, в ближайших истоках которой (если отвлечься от зажигательных интуиций Фихте и ситуации 1813 года, во всех смыслах иной и несравнимой) оказывались фигуры Юлиуса Лангбена, автора анонимно изданной и сильно нашумевшей книги «Рембрандт как воспитатель», Пауля де Лагарда, известного гёттингенского ориенталиста и автора блестящих «Немецких сочинений», Хоустона Стюарта Чемберлена, историка культуры и теоретика расы, автора знаменитой книги «Основания XIX столетия», и Фридриха Ницше. Здесь не место углубляться в более подробный анализ родства этих имен, временами более чем сомнительного, несмотря на внешнюю текстуальную убедительность; только путем прямого насилия над контекстом и топорного восприятия текста можно было сближать ницшевские мысли с безответственно агитаторским краснобайством книги о Рембрандте «одного немца» («von einem Deutschen», как гласил ее титульный лист). Во всяком случае было за что ухватиться: именно в лозунге Ницше «Keine amerikanische Zukunft!» (Никакого американского будущего!)[154] единодушно скрещивались мнения как идеологов «консервативной революции», так и ряда отдельных мыслителей, воспринявших мировую войну в контексте смертельной схватки двух типов духовности: немецкого и английского. Реакция в какой-то миг оказалась общенациональной: от транспарантов с надписью: «Боже, покарай Англию!» — до экзальтированных выступлений почтеннейших деятелей культуры, от депутатов рейхстага до томящегося своей безвестностью Адольфа Гитлера, который неистовствовал в толпе, собравшейся на мюнхенской Одеонсплатц в день объявления войны, и слезно благодарил Бога за возможность пережить такое. Общая схема ситуации сводилась к радикальному противопоставлению двух принципов, толкуемых в добрых традициях отечественной мысли на чисто метафизический лад: английского меркантилизма и немецкого героизма. Формула еще в 1906 году была найдена Артуром Мёллером ван ден Бруком: «Мир принадлежит герою, а не торговцу»[155]. Вальтер Ратенау, будущий министр иностранных дел и первая жертва национал-социалистического террора, считает главной причиной мирового кризиса *дегерманизацию* мира, равную для него механизации жизни; Макс Шелер в 1915 году издает книгу «Гений войны и немецкая

[154] *Nietzsche F.* Kritische Studienausgabe in 15 Bde / Hrsg. von G. Colli und M. Montinari. München, 1988. Bd 11. S. 239.

[155] *Schüddekopf O. E.* Linke Leute von rechts. Stuttgart, 1960. S. 36.

война», две последние главы которой озаглавлены: «Нет — Англии» и «О психологии английского этоса и ханжества», а в приложении саркастически перечисляются «категории английского мышления». «Самая лучезарная особенность нашего мышления,— гласит книга Вернера Зомбарта, вышедшая в том же году и озаглавленная (в прямом созвучии с мёллеровской формулой) «Торговцы и герои»,— состоит в том, что мы уже на этой грешной земле воссоединяемся с божественным... Мы — Божий народ. Как немецкая птица — орел — летит выше всякой твари земной, так и немец вправе чувствовать себя превыше всех окружающих его народов и взирать на них с безграничной высоты... Милитаризм — вот проявление немецкого геройства. Это Потсдам и Веймар в их высшем синтезе. Это «Фауст» и «Заратустра» и бетховенская партитура в окопах»[156]. Понятно, что единственным шансом в этом противостоянии могла стать только соответственно переистолкованная мифологема ницшеанского *«сверхчеловека»* — теперь уже *«правофлангового»*, на которого равнялся весь взвинченный мессианизм эпохи: от *«нового прусского стиля»* Мёллера ван ден Брука до планетарно-героической фигуры *«рабочего»* в упоенных суровым солдатским лиризмом утопиях Эрнста Юнгера и Эрнста Никиша. Шпенглер лишь обобщал эти упования в прогнозе наступающей эпохи *«цезаризма»*.

По существу, обобщением оказывалась и вся книга «Пруссачество и социализм», построенная на антиномиях английского и немецкого (прусского) духа, этих кровнородственных начал, ставших со временем олицетворением духов-

[156] *Sombart W.* Händler und Helden. Patriotische Besinnungen. München; Leipzig, 1915. S. 63, 143, 85. Элиас Канетти в блестящем очерке, исследующем специфику отдельных наций через так называемые *символы масс*, говорит об *армии* как национальном символе немцев и освещает в этом плане генеалогию национал-социализма: «Гитлер никогда не достиг бы своей цели, если бы Версальский договор не упразднил немецкую армию. Запрет, наложенный на всеобщую воинскую повинность, лишил немцев их исконной замкнутой массы. Военные занятия, отнятые у них отныне, строевая подготовка, возможность получать приказы и отдавать их дальше — все это стало тем, чего они должны были добиваться всеми средствами. Запрещение всеобщей воинской повинности есть *рождение* национал-социализма... Каждый немец — мужчина, женщина, ребенок, солдат или штатское лицо — может стать национал-социалистом... Слово «Версаль» означает для немца не столько поражение, которого он никогда не признавал фактически, сколько запрет армии, запрет определенного священнейшего занятия, без которого он с трудом мог представить себе жизнь. Запрет армии был подобен запрету религии» (*Canetti E.* Masse und Macht. Frankfurt/M., 1986. S. 199f).

ной полярности мира: здесь, по Шпенглеру, противопоставлены *дух викингов*, культивирующий личную независимость, и *орденский дух*, исповедующий принцип сверхличной общественности. Речь идет фактически о противоположности английского *капитализма* и немецкого *социализма*, принципов, основывающихся, с одной стороны, на личностной этике счастья и удачи, богатстве, классовом сознании, утилитаризме, а с другой — на этике долга, ранге, сословном сознании, служении целому — в итоге: на пиратском инстинкте островитянина, занимающегося под вывеской *«свободная торговля»* грабежом и уничтожением конкурентов, и на авторитарном инстинкте аскетического самоподчинения государству. Прусский социализм противостоит, по Шпенглеру, не только английскому капитализму, но и *марксизму*, который, выступая в обличье социализма, является по существу капитализмом рабочего класса. «Маркс мыслит чисто по-английски. Его двухклассовая система выведена из положения народа торговцев, который принес свое сельское хозяйство в жертву торговле и который никогда не обладал государственным чиновничеством с подчеркнутым — прусским — сословным сознанием. Здесь существуют все еще только «буржуа» и «пролетарий», *субъекты и объекты сделки*, грабители и ограбленные, совсем в духе викингов. В применении к прусской государственной мысли эти понятия суть бессмыслица... Но также и мораль Маркса имеет английское происхождение. Марксизм каждым своим положением выдает свою родословную, идущую от теологического, а не политического образа мыслей. Его экономическая теория вытекает из определенно-этического исконного чувства, а материалистическое понимание истории есть лишь заключительная глава философии, корни которой восходят к английской революции с ее обязательным с тех пор для английского мышления библейским настроением... Слова «социализм» и «капитализм» обозначают добро и зло этой иррелигиозной религии. Буржуа — это черт, наемный рабочий — ангел этой новой мифологии, и достаточно лишь немного углубиться в вульгарный пафос коммунистического манифеста, чтобы узнать прячущееся за маской индепендентское христианство»[157]. К страшной неравной борьбе этих принципов — торгашеского и героического — сводит Шпенглер окончательное решение судеб западного человечества. Веймарская республика олицетворяет для него «внутреннюю Англию», «невидимую английскую армию, оставленную на немецкой земле Наполеоном после Иены», «болото», в которое британские политики втянули Германию, надеясь подчинить ее шаблону либерально-демократического порядка. Между тем «сегодня нет второго народа, который испытывал бы такую нужду в вожде (Führer), чтобы стать чем-то, чтобы обрести веру в себя, но и нет второго народа, который мог бы в столь сильной степени отвечать великому вождю»[158]. И здесь же зловещее предсказание, насыщенное всей гаммой тонов патологического самоупоения: «История поворачивается вспять к свободе ее первозданных инстинктов, перед которыми земли и моря простираются как добыча». История через считанные годы действительно повернулась вспять, и немецкий народ — к ужасу самого провозвестника — получил реальную возможность освободить свои первозданные инстинкты. Вообще судьба «консервативной революции» в Германии с приходом к власти национал-социализма складывалась не без крупиц коварной и трагической иронии: поставленные перед выбором между демократическим *«господством неполноценных»*[159] и авторитарной властью, немцы большей частью с самого же начала встали в оппозицию к режиму, отказываясь признавать в нем свою креатуру. Книга Шпенглера «Годы решения», вышедшая в 1933 году, уже после прихода Гитлера к власти, и в этом случае обобщала ситуацию решительным неприятием нового порядка. Речь шла, конечно, не о специальной критике, а о спорадических ядовитых выпадах — книга писалась еще до июльских выборов и третировала *«нацисоци»* скорее в придаточных предложениях, как этого и заслуживало чисто уличное движение рвущихся к власти обывателей. Темой ее еще раз выступил закат Европы, уже не в философской интерпретации, а в чисто политических консеквенциях случившегося, т. е. переключенный с прошлого на настоящее и предрекающий уже не постепенное угасание Запада, а его ближайший катастрофический провал. Можно было бы попытаться представить основное содержание книги в форме кратких оперативных сводок. Лейтмотив, гудящий, как аварийный сигнал: «Мы вступили *в эпоху мировых войн*»[160]. Рухнула сама идея старой Европы, заботливо взлелеянная Меттернихом и с трудом поддерживаемая уже Бисмарком; Европа после войны — настоящий *«кошмар коалиций»*, хаос и распад — перестала существовать как целое; фактически в этой войне, где не было победителей, побежденной оказалась именно она. Удары шли по двум линиям:

[157] *Spengler O.* Politische Schriften. S. 75ff.

[158] *Spengler O.* Reden und Aufsätze. S. 134.

[159] Формула Э. Ю. Юнга: «Die Herrschaft der Minderwertigen».

[160] *Spengler O.* Jahre der Entscheidung. I. Teil. Deutschland und die weltgeschichtliche Entwicklung. München, 1933. S. 16.

горизонтальной (битва наций) и вертикальной (революции); переоценка всех ценностей, предвиденная Ницше, стала свершившимся фактом в знаке тотального опошления и деморализации европейской жизни, отказавшейся от традиционных, строго регламентированных форм политического и духовного порядка в пользу отвлеченно гуманитарных идей всеобщего равенства. Таков ужасающий итог *«белой революции»*, осуществленной европейцем в собственном своем доме и неизбежно влекущей за собой *«цветную революцию»* — новое и уже окончательное похищение Европы цветными расами. К этому и сводится смысл Версаля, учиненного европейским миром над самим собой,— итогом его стала победа цветного мира: «Эта война была поражением белой расы, а мир, заключенный в 1918 году,— первым великим триумфом цветного мира... Они почувствовали свою совокупную силу и слабость других; они стали презирать белых, как некогда Югурта — могучий Рим. Не Германия — *Запад* проиграл мировую войну, лишившись уважения цветных... Белые господа не смогли удержать своего рангового положения. Сегодня они ведут переговоры там, где вчера они повелевали, а завтра должны будут льстить, чтобы быть в состоянии вести переговоры» [161]. Русский читатель не обойдет вниманием поразительное сродство этих мыслей с блоковскими «Скифами» — кошмарное виде́ние свирепого гунна, загоняющего в церковь табун и жарящего *«мясо белых братьев»*,— как не оставит он без внимания и более раннюю аналогию с уже упомянутой выше темой *«кризисов»* у Андрея Белого. Послушаем: «Если мы не осознаем ближайшей задачи своей, то мулатский облик Европы из шоколадно-лимонного станет... бронзово-черным; и из легкой личины «утонченной» кэк-уоковой жизни вдруг оскалится морда негра: томагавк взмахнется. Негр уже среди нас: будем твердо... арийцами» [162]. Через пятнадцать лет после написания этих строк, когда их снова повторит Шпенглер, томагавк взмахнется уже из России. Россия — кентавр с европейской головой и азиатским туловищем,— еще столь недавно выглядевшая сплошной политической двусмысленностью с чашами весов и постоянным перевесом то в одну, то в другую сторону, окончательно определялась в *«цвете»* с победой большевизма. *«Азия отвоевывает Россию*, после того как Европа аннексировала ее в лице Петра Великого» [163]. Характерно, что эпохальные события *«белой»* и *«цветной»* революций, растягивающиеся

[161] Ibid. S. 150f.
[162] *Белый А.* Кризис жизни//На перевале. Берлин, 1923. С. 49.
[163] *Spengler O.* Jahre der Entscheidung. S. 43.

в Европе на десятилетия, сжаты в России в пределах одного года: если февральско-мартовская революция относится Шпенглером к разряду *«белых»* (победа пошлого европейского либерализма над авторитарной структурой государства), то уже октябрьскую революцию он квалифицирует как *«цветную»* (победа азиатского начала). «Большевистское правительство не имеет ничего общего с государством в нашем смысле, каковым была петровская Россия. Подобно кипчаку, царству «золотой орды» в монгольскую пору, оно состоит из господствующей орды — именуемой коммунистической партией — с главарями и всемогущественным ханом, а также с несметной покорной и беззащитной массой. От настоящего марксизма тут мало что сохранилось, разве что одни наименования и программы. В действительности налицо чисто татарский абсолютизм, который стравливает весь мир и грабит его, не зная никаких границ, кроме, пожалуй, предусмотрительности,— хитрый, жестокий, пользующийся убийством как повседневным средством власти, ежемгновенно грозящий возможностью нового Чингисхана, который свернет в один рулон Азию и Европу» [164]. Отношение к России отныне в пределах обозримого будущего — ожидание чего угодно. В разговоре с сотрудником «Svenska Dagbladed» 9 ноября 1924 года это выражено самым недвусмысленным образом: «Ситуация в России после смерти Ленина в высшей степени неясна... Могу лишь сказать, что Западная Европа должна быть постоянно готова к жутким потрясениям» [165].

Последнее слово было произнесено; оставалось пережить еще последнее личное поражение. На президентских выборах 1932 года Освальд Шпенглер отдал свой голос Адольфу Гитлеру. Мотивы этого поступка в свете его устойчиво негативного отношения к нацистам трудно определить. «Гитлер — тупица,— сказал он тогда же сестре,— но движение надо поддержать» [166]. Был ли это страх перед коммунистами, столь же безудержно рвущимися к власти, и, следовательно, инстинктивный жест в сторону наименьшего, как ему казалось, зла? Или это было отчаяние тонувшего, согласного уже и на такую соломинку? За шесть дней до выборов в рейхстаг на вагнеровских фестшпилях в Байрейте он встретился с Гитлером и беседовал с ним полтора часа. Беседовал или...

[164] Ibid. S. 44.
[165] *Koktanek A. M.* Op. cit. S. 267. Ту же мысль он повторит за четыре дня до смерти в письме к Вархольду Драшеру от 3 мая 1936 года, говоря об «области между Вислой и Амуром, где, по-видимому, будет свершаться мировая история ближайшего поколения» (*Spengler O.* Briefe. S. 776).
[166] *Koktanek A. M.* Op. cit. S. 427.

молчал, вынужденный выслушивать человека, который уже ни при каких обстоятельствах не мог быть собеседником. «После энергичного спора,— вспоминает присутствовавший при встрече очевидец,— лишь выявившего обоюдную неприязнь, они враждебно распрощались друг с другом. Гитлер критиковал в Шпенглере консервативную установку и недооценку значения расового вопроса, в то время как Шпенглер совершенно неприкрыто выражал свое презрение к Гитлеру» [167]. Тогда же с просьбой публично поддержать режим к нему дважды обращается Геббельс и дважды получает отказ. Сигнал к организованной травле был дан сразу же: травили фельетонисты и профессора, в общем, *«как принято»*, включая и бывшего почитателя Гюнтера Грюнделя, так что стиль нападок выдерживался в лучших тонах шпенглеровской традиции. *«Воспитатель Германии»* квалифицировался теперь как «мелодраматик заката», «брюзгливый интеллектуал», «запыленный мозг»; его философия оказывалась «гибельным сладострастием романтика», «хищным садизмом декадента» и т. д. Вскоре после этого имя Шпенглера вообще было запрещено упоминать в печати. Сам Адольф Гитлер публично высказал свое мнение об авторе «Заката Европы»: «Я не последователь Освальда Шпенглера! Я не верю в закат Европы. Нет, я считаю своим провиденциальным призванием способствовать тому, чтобы он был предотвращен». И еще раз на митинге в Темпельхофе 1 мая 1935 года, обращаясь к полуторамиллионной аудитории: «Некий писатель обобщил настроения того времени в книге, которую он озаглавил «Закат Европы». Итак, должно ли это действительно быть концом нашей истории и, следовательно, наших народов? Нет! Мы не можем в это верить! Не закатом Европы должно это называться, а новым возрождением народов этой Европы!» [168]

Раздавались и недоумевающие голоса. «Мне говорили,— писала Элизабет Фёрстер-Ницше,— что Вы встали в энергичную оппозицию к Третьему рейху и его фюреру и что Ваш уход из Архива Ницше, относящегося к фюреру с глубоким почтением, связан именно с этим. Теперь же я и сама услышала от Вас, сколь энергично Вы высказываетесь против высокочтимого нового идеала. Но как раз этого я не могу взять в толк. Разве не сулит наш искренне почитаемый фюрер

[167] *Felken D.* Oswald Spengler... S. 194. Это презрение запечатлелось в забавном щелчке, которым он наградил выскочку-диктатора: «Закат Европы — книга, прочитанная фюрером в объеме всего титульного листа» (*Koktanek A. M.* Op. cit. S. 458).

[168] *Felken D.* Oswald Spengler... S. 231.

Третьему рейху те же идеалы и ценности, о которых у Вас шла речь в «Пруссачестве и социализме»? Откуда же в Вас теперь такое противоречие?» [169] Деваться было некуда — не от назойливых корреспондентов и собеседников, а от самого себя,— ибо позиция отказа действительно требовала объяснения. Рефрен Шпенглера: он не это имел в виду. Почитателя старой кабинетной политики («фугированного стиля в политике») должен был до глубины души возмутить этот «бунт бездарностей», для оценки которых ему пришлось еще раз основательно встряхнуть свой словарь ницшеанца; вот типичный образец чисто ницшевского бомбометания: «неотесанные, грубые, болтливые, неполноценные, суеверные, продажные, нечистоплотные, черномазые, профессиональные преступники, психопаты, идиоты, партийная шайка, не-немцы, душевнобольные, доносчики, воры, убийцы, лежебоки, извращенцы, пьянчуги, тупорылые калеки». И дальше уже персональный перечень, открывающийся *«пролет-арийцем»* Гитлером: «Один бегает за мальчиками, другой за шприцем с морфием, третий не может бежать, будучи косолапым».— «Они говорят о расе и, вместо того чтобы взглянуть на себя в зеркало, тычут пальцем в фотографию Бамбергского всадника». Классические по лапидарности и точности определения *партии*: «Партия — это когда *безработные* (Arbeitslosen) организуются *бездельниками* (Arbeitsscheuen)». И в другом месте: «Партия по самой своей сути есть коррупция. Дело еще ладится, покуда различные партии не спускают друг с друга глаз. *Одна* партия, лишенная контроля,— это коррупция, распущенность, и ничего больше. Она подавляет *каждый* намек на критику и правду в прессе, книгах, общественности, вплоть до разговоров в кругу семьи, и делает это по *необходимости*, так как само существование этой банды кровопийц-ашантиев *покоится* на молчании жертв». Странные ретроспективные признания из уст ненавистника демократии и провозвестника насилия; впрочем, он пытается в ряде мест оправдать свою позицию: «Не в том упрекаю я их, что они поносили меня и чернили, запрещали и замалчивали. Все это, и даже в большей степени, было бы им по плечу, когда бы они делали это, опираясь на более значительные достижения... Но то, что они с разинутой пастью и сморщившимися мозгами, ничего не смысля, низвели до фраз и намертво заболтали все правильное и возможное в написанном мною, начиная с 1919 года, вот *этого* я им не могу простить. Они нажились на моих идеях». Или еще: «В так называемых «идеях» национал-социализма заключено

[169] *Spengler O.* Briefe. S. 749.

много верного, при условии что их провозглашают не эти бахвалы. Частично они принадлежат мне («Пруссачество и социализм»), частично же коренятся в более ранней эпохе, уже у Бисмарка, уже у Фридриха Вильгельма I. Но если посадить обезьяну за рояль играть Бетховена, она лишь разобьет клавиши и разорвет ноты. Они не поняли идей — для этого нужны мозги... Они их растоптали, поругали, опорочили, умалили до хулиганских фраз»[170]. Тон возмущения не вызывает сомнений, как не оставляет сомнений и природа его: так может возмущаться композитор вульгарным и фальшивым исполнением своего произведения.

Конец этой жизни смыкался с ее началом в сгущаемом вокруг безотчетном немом страхе. Дело шло не о хулиганах, а о воцарении ада. 31 августа 1933 года в Мариенбаде был застрелен бежавший из Германии философ Теодор Лессинг. 30 июня следующего года последовала серия политических убийств, потрясшая Шпенглера; среди убитых были его друзья, в частности мюнхенский музыкальный критик Вилли Шмид, которого, приняв по ошибке за его однофамильца из СА, зверски замучили до смерти. По свидетельству сестры, Шпенглер, узнав об этом, не мог сдержать судорожных рыданий. Сестра и Альберс уговаривали его уехать за границу, на что он ответил решительным отказом: «Уехать теперь было бы трусостью». «До настоящего времени,— замечает Детлев Фелькен,— приходится все снова и снова слышать, что Шпенглер был... политическим оппортунистом. Но им-то он как раз и не был. Будь он действительно оппортунистом, он нашел бы повод броситься... с елейной речью в объятия национал-социализма. Место лауреата в Третьем рейхе он уж обеспечил бы себе наверняка. Но Шпенглер сверх всякой меры мыслил в измерениях собственного величия, чтобы довольствоваться ролью идеологического декоратора»[171].

Умер он на редкость спокойно, совсем не в лад этой отроду невыносимой жизни. В ночь с 8 на 9 мая 1936 года в своей мюнхенской квартире на Виденмейерштрассе, 26 он заснул и не проснулся. Погребение состоялось на следующий день; предусмотрительно решили известить через газету о более позднем часе похорон, чтобы избежать неприятностей с буянящими юнцами. «Мы положили в гроб синьора (так называли его сестра и племянница.— *К. С.*) «Фауста» и «Заратустру». Он всегда брал их с собой, когда уезжал куда-то. Ноги покрыли белым покрывалом с широкими кружевами, которые связала когда-то матушка»[172]. Некоторое время ходили слухи, что он был убит специально подосланными людьми гестапо, но вскоре забыли и об этом.

Потом наступила пора 3-го тома, который, как выразился Готфрид Бенн, писался уже не на бумаге, а на полях сражений и картах генерального штаба. Впрочем, не обошлось и без книги. В 1941 году, «по просьбе, поступившей с фронта от одного солдата», вышло в свет собрание тщательно подобранных афоризмов Шпенглера под заглавием «Мысли» — специально для фронта. Ибо «мы научились наконец *ненавидеть*». Ибо «кто не умеет ненавидеть, тот не мужчина, а историю *делают* мужчины»[173]. Все оказалось куда проще, чем это выглядело в партитуре. Спор вокруг Шпенглера обобщали ножницы военного цензора, наверняка отличающие *«то, что нужно»* от *«того, что не нужно»*.

Своеобразно решился и вопрос трансцендентального порядка: *«Как возможен Шпенглер?»* Для этого понадобилась всего лишь одна справка Имперского министерства народного просвещения и пропаганды, датированная 17 августа 1942 года, после которой не должно было оставаться никаких недоразумений. «В издательство К. Г. Бека в Мюнхене. На предмет выяснения родословной философа Освальда Шпенглера.— В ответ на Ваш запрос сообщаем, что, согласно данным Имперского управления по кровным связям, Освальд Шпенглер не был евреем ни на четверть, ни наполовину и что его кровь была лишь на $^1/_8$ еврейской, а именно, дед названного Освальда Шпенглера по материнской линии, Густав-Адольф Грантцов, был законным сыном чистокровного немца Михаэля Фридриха Вильгельма Грантцова и еврейки Брейнхен Мозер. По поручению подп. д-р Лутц»[174].

5. Post scriptum из конца века

Странная, с какой-то почти сновиденной бесцеремонностью навязывающаяся ассоциация однажды сказанных хрестоматийных слов: «А все-таки она вертится!» — *«А все-таки она закатывается!»* Вы помните дидактический анекдот, сочиненный то ли Иваном Карамазовым, то ли его чертом, о почтенном ученом муже, который отвергал загробную

[170] Все приведенные выдержки цитируются по: *Merlio G.* Oswald Spengler. Temoin de son temps. P. 899—900, 907; *Felken D.* Oswald Spengler... S. 227ff.

[171] *Felken D.* Oswald Spengler... S. 224f.

[172] *Koktanek A. M.* Op. cit. S. 462.

[173] *Spengler O.* Politische Schriften. S. 147.

[174] *Koktanek A. M.* Op. cit. S. 4f.

жизнь и, оказавшись по смерти в этой жизни, изумился и вознегодовал: «Это противоречит моим убеждениям». Отложим в сторону убеждения, чтобы не попасть в очередной анекдот; в чем бы ни ошибался автор «Заката Европы», чему бы он ни противоречил, в резерве его аргументов всегда остается молчаливый жест, приглашающий закрыть книгу и открыть окно. «Ибо опошлилось само время, и многие даже не знают, в какой степени это относится к ним самим. Дурные манеры всех парламентов, общая тенденция участвовать в не очень чистоплотных сделках, сулящих легкую наживу, джаз и негритянские танцы, ставшие выражением души самых различных кругов, дамы, раскрашивающие на манер девок лица и губы, мания писак под всеобщие аплодисменты высмеивать в романах и театральных пьесах строгие воззрения благородного общества, дурной вкус, проникший вплоть до высшей знати и старых княжеских домов и проявляющийся в сложении с себя всякой общественной обязанности и отказе от прежних нравов,— все это доказывает, что чернь стала задавать тон. Но пока здесь смеются над благородными формами и старыми обычаями, поскольку не несут их в себе как императив и даже не подозревают, что речь идет о быть или не быть, там, на противоположном конце, они разжигают ненависть, жаждущую их уничтожения, зависть ко всему, что не всякому доступно, что выделяется своим превосходством и оттого подлежит ниспровержению. Не только традиция и нравы, но и всякий признак утонченной культуры, красота, грация, умение одеваться со вкусом, уверенность в манерах, изысканная речь, сдержанная осанка тела, выдающая воспитанность и самодисциплину, смертельно раздражают низменные ощущения. Какое-нибудь одно аристократически выточенное лицо, какая-нибудь одна узкая стопа, с легкостью и изяществом отрывающаяся от мостовой, противоречит всякой демократии. Otium cum dignitate вместо зрелища боксеров и шестидневных велогонок, осведомленность в благородном искусстве и старой поэзии, даже простая радость от ухоженного сада с красивыми цветами и редкостными плодами вызывают желание поджечь, разбить, растоптать. Культура в самом своем превосходстве есть враг. Поскольку не могут понять ее творений, внутренне усвоить их себе, поскольку они существуют не «для всех», их надлежит уничтожить. Но такова именно тенденция нигилизма: никто и не думает о том, чтобы воспитать массу до настоящей культуры; это требует усилий и связано с неудобствами, а возможно, и с рядом отсутствующих предпосылок. Напротив: *само строение общества должно быть выровнено до уровня черни.* И да воцарится

всеобщее равенство: всему надлежит быть одинаково *пошлым*. Одинаково делать деньги и транжирить их на одинаковые удовольствия: panem et circenses — большего и не надо, большее и не лезет в голову. Превосходство, манеры, вкус, любого рода внутренний ранг суть преступления»[175]. Так это было увидено более чем полвека назад. Но что же сказать на это *нам теперь*, по прошествии шести десятилетий? Искать здесь противоречий? Напяливать на себя изношенную до дыр маску человеколюбивых и оптимистических убеждений и опровергать очевидное пустыми хлопушками все тех же крапленых слов? Или мы уже настолько *олицетворили* собой сказанное, что просто не в состоянии увидеть, услышать, *воспринять* это? Но в таком случае не приходится ли нам *идеологически* опровергать то самое, что мы подтверждаем *экзистенциально*? Подумаем: успех книги Шпенглера в первом поколении был обеспечен катастрофичностью момента; во втором поколении действовал запрет, хотя катастрофа мировой войны должна была бы вызвать новый взрыв успеха; вето на успех в третьем — нашем — поколении было наложено не сверху, а снизу: самим *благополучием* европейской ситуации. Шпенглера не читают сегодня на Западе или читают академически, чтобы по прочтении прийти, скажем, к следующему выводу (я цитирую): «Ни из экономической, ни из социологической перспективы не вытекает никакой объективной необходимости в том, чтобы... вступать со Шпенглером в методологическую дискуссию... Эпистемологически дисциплинированная теория истории не может в наше время следовать за Шпенглером, так как подобной теории, придающей историографии прогностический характер без ущерба для собственных притязаний, нельзя найти и у самого Шпенглера»[176]. Сопоставьте этот тон с приведенной выше выдержкой (со всем текстом настоящей книги!), и вы, должно быть, поймете, отчего с какого-то момента европейской истории (запечатленного в бессмертных мольеровских сценах) оказалось возможным, слушая философа, пускать в ход кулаки. Философ на пиру Валтасара — сюжет для Мольера или Ионеско? Ну вот и представьте себе человека, читающего огненное *«мене, текел, фарес»* на стене и оценивающего прочитанное с эпистемологически дисциплинированной точки зрения!..

Не будем обманываться: *действительность* заката превзошла-таки шпенглеровский его *гештальт*. Ведь даже эта

[175] *Spengler O.* Jahre der Entscheidung. S. 68f.

[176] *Lübbe H.* Historisch-politische Exaltationen. Spengler wiedergelesen//Spengler heute. München, 1980. S. 16.

последняя тристановская агония во всем ее диссонирующем объеме протекала еще в изумительной верности правилам старой гармонии и контрапункта. То, что наступило после, было даже не атональностью, а просто глухотой; вчитайтесь в заключительные бархатно замирающие в ночи аккорды этой книги, еще не знающей, какая после этого настанет тишина, еще блаженствующей в своих сновиденных прощаниях с прошлым и боящейся проснуться в новую действительность, в новое измерение *«уже не той»* Вселенной,— вчитайтесь, и вы, должно быть, услышите, что́ здесь не было сказано и что с нечеловеческой силой сформулировал поэт:

Он сказал: довольно полнозвучья,—
Ты напрасно Моцарта любил:
Наступает глухота паучья,
Здесь провал сильнее наших сил.

О. Мандельштам

Раскавычение «Заката Европы» свершалось уже в этом провале: не в грохоте мировой войны, как могло бы показаться поначалу, а в послевоенной бескровной абсорбции Европы справа и слева — надо было просто разрезать надвое Берлин, чтобы расколоть Европу на механические придатки в сущности единой *коммунистической* модели: сытой американской и голодной советской, в обоих случаях глухой и провальной, *безмоцартовской*. Какая старомодная книга, уподобляющая наше время эпохе императорского Рима! — американец К. Марек смело датирует параллель 3000 годом до Р. Х. и утверждает, что «мы раскрываем наши глаза, подобно доисторическому человеку, и видим мир абсолютно новым»[177]; английский физик Дж. Томсон говорит о «неолитической эпохе», а эстетик Герберт Рид — о переходе от древнего каменного века к новому[178]. Как видим, сравнения не умещаются ни в классической трехчастной истории, ни даже в шпенглеровском восьмикружии; группа пуритан, переселившаяся в XVII веке в Новую Англию и решительно порвавшая с собственным европейским прошлым, дождалась-таки по прошествии трех столетий своего часа, чтобы расширить рамки эксперимента до европейского прошлого *вообще*. Тактика эксперимента мастерски сочеталась с его стратегией: надо было смертельно запугать Европу призраком *политического* коммунизма, грозящего с Востока оскалом непрерывных *репрессий*, чтобы она инстинктивно бросилась в объятия

[177] *Marek K.* Yestermorrow. New York, 1961. P. 21.
[178] Можно отослать читателя в этой связи к нашумевшему «Футурошоку» А. Тоффлера (*Toffler A.* Future Shock. London, 1976. P. 21—26).

другого призрака, сулящего с Запада рай коммунизма *экономического* с бесконечно тянущимся шлейфом на сей раз вполне неизбежных духовных *депрессий*. Цель оставалась все та же: старая пуританская мечта о *сокрушении сатанинской Европы* — миссионеры, поселившиеся в Америке и считавшие ее раем земным, панически страшились прихода Антихриста из Европы[179]. Но духовного врага *духовно же* и сокрушают: *закат Европы* и стал гигантской планомерной акцией по *обеспамятованию Европы*, превращению ее в сплошную tabula rasa, локковский empty cabinet — будем же *герменевтически* читать Локка, чтобы оказаться в самом центре не постыло-эпистемологических проблем, а судеб Европы. «Предположим,— говорит Локк,— что ум (читай: Европа.— *К. С.*) есть... белая бумага без всяких знаков и идей»[180]. Скажем обобщенно: без *воспоминаний* (в платоновском смысле). Что же дает Локку право на такое предположение? Очень своеобразный поворот ума: эти воспоминания, врожденные принципы *«не запечатлены в душе* (читай: *в душе европейца.— К. С.*) *от природы, ибо они неизвестны детям, идиотам и другим людям»*[181]. Немногими страницами позже к числу *«детей»* и *«идиотов»* присоединяются *«дикари»* и *«кретины»* (компания, как видим, вполне солидная для опровержения платонизма); невыясненной остается только презумпция *«других людей»*. Вот эти-то *«другие люди»* и будут проводить операцию под кодовым названием *«Закат Европы»*, по существу накат на европейское первородство белой краски и превращение его в общеевропейский бланк, заполняемый на сей раз райским американским опытом.

Самое главное — ничему не удивляться. Напротив, ликовать. Вот посмотрите: у нас есть билль о правах, декларация прав, целый рог изобилия прав; мы настолько освободились от предрассудков (или, говоря по-модному, комплексов) наших предков, что считаем нормой, когда членом парламента становится... (фи, как грубо; теперь это называется *«порнозвезда»*; ну так что же: может, назовем ее именем какую-нибудь планету!), когда другая... ну, словом, такая же *«звезда»* трясется на эстраде, именуя себя *«Мадонной»*, а мы — поди-ка разберись с *«детьми»*, *«идиотами»*, *«дикарями»* и *«кретинами»*! — трясемся от восторга и *«плюралистически»* знаем при этом, что и в Дрездене

[179] См. глубокое исследование Мирче Элиаде на эту тему: *Eliade M.* Paradise and Utopia: Mythical Geography and Eschatology // Utopias and Utopian Thought. Boston, 1967. P. 260—280.
[180] *Локк Д.* Опыт о человеческом разумении. Соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1985. С. 154.
[181] Там же. С. 97.

есть Мадонна, но только Сикстинская. Ничему не удивляться. Вот вспомним еще раз *«величайшего теолога»*, молящегося о здоровье Сталина, и присовокупим сюда заодно тех американских психиатров, которые, прочитав несколько страниц гегелевской «Феноменологии духа», дали (официальное!) заключение, что человек, написавший это,— шизофреник. Модель вполне знакомая — *а почему бы нет*? Европа после 1914 года — все еще лицо, обезображенное, но лицо, отвечающее критериям *физиогномики*; post annum diaboli 1945-го — это уже сумма блицснимков, обрабатываемых фотороботом: скачок в неолит, в релятивистический фокус какого-то чудовищного yestermorrow, откуда и старый *«Гинденбург»* покажется все еще слишком культурой.

Парадоксально, но именно эта книга, хоронящая Европу, сегодня оказывается бессмертным напоминанием о Европе — как знать, не напоминанием ли и о ее бессмертии, тем самым пшеничным зерном, которое, не умерев в душе, никогда не воскреснет в духе? Шпенглер в ретроспективе 20-х годов — все еще коллаборационист цивилизации, самая шумная фигура на процессе по делу *«предательства клерков»*, опаснейший пораженец и духовный интриган, впутывающий в свои игры Гёте и Ницше, совратитель юношества, мастерски играющий на тех самых струнках души, по которым неприкаянному юнцу больше всего не терпится изображать этакого прожженного прагматика, в сущности диагностик, учитывающий в больном только *объективный* ход болезни и совершенно исключающий *субъективный* фактор воли к выздоровлению: «Закат Европы», по меткой реплике Трёльча, сам оказался в этом смысле «активным вкладом в закат Европы»[182]. Парадокс этого (*старого*) Шпенглера — парадокс абсолютно *неприемлемой правоты*[183], разыгрывающейся не в эпистемологических заповедниках, а на передовой линии *воли*: да, он прав, но я (каждый поименно) сделаю все от меня зависящее, чтобы он не был прав. Так выглядела картина *до* заката Европы. Сегодня, на исходе столетия, которому он предрекал Цезаря, но которым завладела локковская компания, Шпенглер — уже не закат Европы, а реликт Европы, бессмертная страница из *красной книги* фаустовской культуры: последний великий игрок и провокатор европейского *«полнозвучья»*, открыто приветствующий *«других людей»* и тайно призывающий любить культуру, любить до слез, сквозь все препоны, чинимые извне и изнутри, любить... как дай ей Бог, до исступления, до дрожи, *«на*

[182] *Troeltsch E.* Op. cit. S. 684.
[183] Формулировка Рудольфа Штейнера.

разрыв аорты», до ничем уже не сдерживаемого крика: «Я НЕ МОГУ ЖИТЬ БЕЗ ГЁТЕ, БЕЗ ШЕКСПИРА, БЕЗ СТАРОЙ АРХИТЕКТУРЫ!» — в сущности, один только этот крик, перевешивающий всю железобетонную дребедень прусско-римской резиньяции и нестираемой кляксой расползающийся по tabula rasa. Чему же, кроме этого крика, может он сегодня научить нас и что же сегодня остается нам, как не настроить себя на этот крик, расслышать его в адских толщах глушения, принять в себя и преобразить в себе его интонации — так, чтобы звучали они уже не как крик, а как спокойная и... вполне деловая констатация: «Я не могу жить без Гёте, без Шекспира, без старой архитектуры». Точка.

И напоследок несколько слов о *русском* Шпенглере. Книга эта однажды прогремела в России в самом начале 20-х годов, пока молодая и не опохмелившаяся еще власть не спохватилась и не изъяла ее в оруэлловские гнезда памяти. Теперь, по прошествии семи десятков лет, равных, быть может, по длительности выпавшему из Плеромы гностическому эону тьмы, она лежит перед нами, словно некий папирус с мучительно знакомыми и едва поддающимися восприятию письменами. Допустим же возможность самых различных реакций, в том числе и варварского, хотя в нашей теперешней ситуации все еще естественного вопроса: что нам до нее при своих-то заботах? Душе, отвыкшей, *отвыкнутой* от культуры, простительно и не такое: шуточное ли дело, *«перестраиваться»* с молитвенных жерновов марксизма на «Закат Европы»! Что нам до нее — тем более что и сама она отказывает нам в способности понять ее! Россия так и осталась для Шпенглера загадочным кентавром, то завоевываемым Европой, то отвоевываемым Азией: в обоих случаях — неким псевдоморфозом, не обретшим еще своего прасимвола и исконного ландшафта. В сущности, он увидел ее в традиционной расщепленности на потемкинские декорации Петербурга и Москвы и кромешную промежуточную тьму, на Россию голландских пивоваров и фон Визиных и пугачевско-разинскую стихию вечных недорослей — еще одна схема, за грамматической правильностью которой скрывалась большая стилистическая ложь; найти в Радищеве или Белинском целые страницы, списанные с Гердера и Гегеля, не составляло никакого труда; гораздо сложнее было усмотреть в них небывалое потенцирование Европы — непонятную, сносящую все столбовые вехи рациональности и здравого смысла страсть любить *чужое*, любить *«Гекубу»* — просветленно-безумящее наваждение Достоевского: «Европа — но ведь это страшная и святая вещь, Европа... Знаете ли вы, до каких слез и сжатия сердца мучают и волнуют нас судьбы

этой дорогой и родной нам страны, как пугают нас эти мрачные тучи, все более и более заволакивающие ее небосклон?» И в другом месте: «Я хочу в Европу съездить; и ведь я знаю, что поеду лишь на кладбище, вот что. Дорогие там лежат покойники, каждый камень над ними гласит о такой горячей минувшей жизни, о такой страстной вере в свой подвиг, в свою истину, в свою борьбу и в свою науку, что я, знаю заранее, паду на землю и буду целовать эти камни и плакать над ними...» Тут уже не до ландшафта или крови, не до концептуальных демаркаций: тут — бесконечная *всюдность* души, не знающей никакой морфологической прописки. Философы, историки, любители, специалисты долго еще будут спорить о том, Европа ли Россия или не Европа. Еще долго географические суеверия будут отпугивать мысль от действительного положения вещей. Россия, если не вывелась в ней эта благодатная страсть к *«сумрачному германскому гению»*, воспримет Шпенглера не в линии его пророчеств и империалистических симуляций, а как одного из последних *свидетелей Европы*, в тот самый миг, когда она уже была отнята у своего гения и не отдана еще своим гидам. Пусть профессиональные разметчики духа все еще удерживают Европу там, где ее меньше всего, и не замечают ее там, где она... больше самой себя; всегда найдутся души, которые сумеют отличить чудо, приколотое к буклету, от новых и неисповедимых форм его жизни, пусть даже сначала в живительной путанице сладких повторений, но уже и в предчувствии кристально-ясных духовных ориентаций. *Россия, Лета, Лорелея*... Не будем забывать: это все-таки вышептывалось в России, когда в Лету забвения проваливалась не только прежняя она, но и прежняя Европа. Не будем забывать, что ведь именно в России путанице этой довелось однажды стать почти что географическим катаклизмом: в странном ребусе с Флоренцией, когда можно было, побывав во Флоренции, не найти там никакой Флоренции, потому что *живая* Флоренция, та самая — *«страшная и святая»* — измученная вконец туристами (такие вот вещи и говорятся обычно церковным кружкам), сбежала из своих музеев на *«молодые еще воронежские холмы»* с бродящим по ним ссыльным и затравленным поэтом.

К. А. Свасьян

Когда в Бескрайнем, повторяясь,
Течет поток извечных вод
И тысячи опор, смыкаясь,
Дают единый мощный свод,
Тогда, струясь из каждой вещи,
Жизнь полнит светлый кубок свой,
И все, что рвется, все, что хлещет,
Есть вечный в Господе покой.

Гёте

ПРЕДИСЛОВИЕ

В завершение работы, охватывающей от первого краткого наброска до окончательной редакции всего труда в его совершенно непредвиденном объеме десятилетие жизни, вполне уместен ретроспективный взгляд на то, чего я хотел и достиг, как я это обнаружил и как отношусь к этому сегодня.

Во введении к изданию 1918 года — своего рода фрагменте, обращенном вовне *и* вовнутрь,— я отметил, что здесь, по моему убеждению, налицо неопровержимая формулировка мысли, которая, будучи раз высказанной, не вызовет больше никаких возражений. Мне следовало бы сказать: будучи понятой. Ибо для этого, и не только в данном случае, но и в истории мышления вообще, требуется, как я все больше и больше убеждаюсь, новое поколение с *врожденными* задатками понимания.

Я добавил к сказанному, что речь идет о первой попытке, отягченной всеми ошибками таковой, неполной и наверняка не лишенной внутренней противоречивости. Это замечание было принято совсем не с той серьезностью, какой оно заслуживало. Кому доводилось вообще углубляться в предпосылки живого мышления, тот поймет, что нам не дано, не впадая в противоречия, вникать в последние основания бытия. Мыслитель — это человек, который призван символически изобразить эпоху, как он ее видит и понимает. Он лишен какого-либо выбора. Он мыслит так, как ему до́лжно мыслить, и истинным в конце концов является для него то, что родилось с ним как картина его мира. Он не изобретает ее, а открывает в себе. Он и сам дублирует себя ею, выразившей его в слове, оформившей смысл его личности как учение, неизменной для его жизни, ибо она *идентична* с его жизнью. Лишь эта символика — сосуд и выражение человеческой истории — оказывается необходимой. То, что возникает под эгидой философской научной работы, есть излишек, попросту умножающий фонды специальной литературы.

В таком вот смысле могу я охарактеризовать суть того, что мне удалось обнаружить, как нечто «истинное», *истинное для меня* и, верится мне, также и для ведущих умов наступающей эпохи, а не истинное «в себе», т. е. оторванное от условий крови и истории, поскольку-де таковых не существует. Но *написанное* мною в буре и натиске тех лет было-таки весьма несовершенной передачей того, что отчетливо стояло передо мной, и придать моим мыслям путем соответствующего расположения фактов и языковой экспрессии доступную мне по силе убедительности форму — оставалось уже задачей последующих лет.

Завершить себя форма эта не позволит никогда — только смерть завершает саму жизнь. Но я еще раз попытался переработать даже наиболее ранние по времени отрывки, подняв их на теперешний мой уровень созерцательного описания, и, таким образом, прощаюсь я с этой работой во всей полноте ее надежд и разочарований, ее преимуществ и ошибок.

Результат тем временем выдержал испытание не только *для меня*, но и для других, если я вправе судить о воздействии, которое он понемногу начинает оказывать на широкие области знания. Тем резче следует мне подчеркнуть границу, положенную мною самому себе в этой книге. Пусть не ищут в ней полноты. Она содержит *лишь одну сторону* того, что предстает моему взору, *лишь* один взгляд *на историю, своего рода философию судьбы*, к тому же еще и первую в своем роде. Она насквозь созерцательна и написана на языке, силящемся чувственно копировать предметы и отношения, а не заменять их понятийными рядами, и обращена она только к таким читателям, которые способны в равной мере переживать словесную звукопись и образы. Подобного рода задача трудна, особенно когда благоговение перед тайной — Гётево благоговение — мешает нам принимать понятийные расчленения за глубинные прозрения.

Тогда-то и раздается крик о пессимизме, которым вечновчерашние преследуют каждую мысль, предназначенную только для следопытов завтрашнего дня[1]. Между тем писал я не для тех, которые принимают размышление о сути дела за само дело. Кто занят дефинициями, тот не ведает судьбы.

Понимать мир значит на моем языке *устоять* перед миром. Существенной остается *суровость* жизни, а не понятие жизни, как этому учит страусовая философия идеализма. Кого нельзя провести понятиями, тому это не покажется пессимизмом, а другие просто не идут в счет. Для серьезных читателей, стремящихся к открытому *взгляду* на мир, а не к дефиниции, я привел в примечаниях, ввиду слишком концентрированной формы текста, некоторое количество трудов, которые могли бы ориентировать этот взгляд над отдаленными сферами нашего знания[2].

В завершение мне не терпится еще раз назвать имена, которым я обязан почти всем: Гёте и Ницше. У Гёте я заимствую метод, у Ницше — постановку вопросов, и, если бы мне пришлось выразить в одной формуле мое отношение к последнему, я был бы вправе сказать: я сделал из его прозрения своего рода обозрение. Что до Гёте, то он, сам того не ведая, был во всем своем образе мыслей учеником Лейбница. Оттого-то и ощущаю я то, что, к собственному моему удивлению, вышло в конце концов из-под моих рук как нечто такое, что, несмотря на убогость и мерзость этих лет, я хочу с гордостью назвать *немецкой философией*.

Бланкенбург у подножия Гарца, декабрь 1922 — ***Освальд Шпенглер***

ПРЕДИСЛОВИЕ

К первому изданию 1-го тома

Эта книга, результат трех лет, была завершена в первом изложении, когда разразилась великая война. До весны 1917 года она была еще раз переработана, дополнена и уточнена в деталях. Чрезвычайные обстоятельства замедлили ее дальнейшее появление.

Хотя задачей ее выступает общая философия истории, она тем не менее представляет собою в более глубоком смысле комментарий к великой эпохе, под знаком которой сложились ее путеводные идеи.

Заглавие, установившееся с 1912 года, обозначает в строжайшем значении слова и с оглядкой на закат античности всемирно-историческую фазу охватом в множество столетий, в начале которой мы находимся в настоящее время.

События подтвердили многое и ничего не опровергли. Выяснилось, что эти мысли должны были появиться именно теперь и как раз в Германии и что сама война относится все еще к предпосылкам, при которых могли определиться последние черты новой картины мира.

Ибо речь, по моему убеждению, идет не об одной возможной наряду с прочими и лишь логически оправданной, но о *самóй*, в некотором роде естественной, смутно предчувствованной всеми философии эпохи. Это может быть сказано без самонадеянности. Мысль, отмеченная исторической необходимостью, стало быть, мысль, которая не относится к некой эпохе, а делает эпоху, является лишь в ограниченном смысле собственностью того, кому выпадает на долю ее авторство. Она принадлежит всему времени; она бессознательно бродит в мышлении всех, и лишь случайная частная ее формулировка, без которой не бывает никакой философии, оказывается со своими слабостями и преимуществами судьбой — и счастьем — отдельного человека.

Мне остается только добавить пожелание, чтобы эта книга не выглядела совершенно недостойной рядом с военными успехами Германии[3].

Мюнхен, декабрь 1917 — ***Освальд Шпенглер***

ВВЕДЕНИЕ

1

В этой книге впервые делается попытка предопределить историю. Речь идет о том, чтобы проследить судьбу культуры, именно, единственной культуры, которая нынче на этой планете находится в процессе завершения, западноевропейско-американской[4] культуры, в ее еще не истекших стадиях.

Возможность решить задачу такого исполинского масштаба, по-видимому, не попадала до сегодняшнего дня в поле зрения, а если это и случалось, то не было средств для ее разработки или они использовались недостаточным образом.

Существует ли логика истории? Существует ли по ту сторону всего случайного и не поддающегося учету в отдельных событиях некая, так сказать, метафизическая структура исторического человечества, принципиально независимая от повсеместно зримых, популярных, духовно-политических строений поверхностного плана? скорее сама вызывающая к жизни эту действительность более низкого ранга? Не предстают ли общие черты всемирной истории понимающему взору в некоем постоянно возобновляющемся гештальте, позволяющем делать выводы? И если да,— то где лежат границы подобных заключений? Возможно ли в самой жизни — ибо человеческая история есть совокупность огромных жизненных путей, для персонификации которых уже словоупотребление непроизвольно вводит мыслящие и действующие индивиды высшего порядка, как-то: «античность», «китайская культура» или «современная цивилизация»,— отыскать ступени, которые должны быть пройдены, и притом в порядке, не допускающем исключений? Имеют ли основополагающие для всего органического понятия «рождение», «смерть», «юность», «старость», «продолжительность жизни» и в этом круге некий строгий и никем еще не вскрытый смысл? Короче, не лежат ли в основе всего исторического общие биографические праформы?

Закат Запада, феномен, прежде всего ограниченный в пространстве и времени, как и соответствующий ему закат античности, оказывается, по всей очевидности, философской

темой, которая, будучи понята в своей значимости, заключает в себе все великие вопросы бытия.

Если хотят узнать, в каком гештальте сбывается судьба западной культуры, необходимо прежде уяснить себе, что такое культура, в каком отношении находится она к зримой истории, к жизни, к душе, к природе, к духу, в каких формах она выступает и насколько эти формы — народы, языки и эпохи, битвы и идеи, государства и боги, искусства и произведения искусства, науки, правовые отношения, хозяйственные формы и мировоззрения, великие люди и великие события — являются символами и подлежат в качестве таковых толкованию.

2

Средство для познания мертвых форм — математический закон. Средство для понимания живых форм — аналогия. Таким образом различаются полярность и периодичность мира.

Сознание того, что число форм всемирно-исторических явлений ограниченно, что века, эпохи, обстоятельства, личности повторяются по типу, всегда присутствовало. Едва ли когда-либо обсуждали поведение Наполеона, не косясь при этом на Цезаря и Александра, причем первое сопоставление, как мы увидим, было морфологически недопустимым, а второе — правильным. Сам Наполеон находил родственным свое положение с положением Карла Великого. Конвент говорил о Карфагене, имея в виду Англию, а якобинцы называли себя римлянами. Сравнивали — далеко не всегда правомерно — Флоренцию с Афинами, Будду с Христом, первоначальное христианство с современным социализмом, римских финансовых магнатов времен Цезаря с янки. Петрарка, первый страстный археолог — ведь сама археология есть выражение чувства повторяемости истории,— думал, говоря о себе, о Цицероне, а совсем недавно еще Сесил Родс, организатор английской Южной Африки, располагавший в своей библиотеке специально для него выполненными античными биографиями цезарей,— об императоре Адриане. Для Карла XII, короля Швеции, губительным было то, что он с юных лет носил при себе жизнеописание Александра, написанное Курцием Руфом, и хотел подражать этому завоевателю.

Фридрих Великий в своих политических меморандумах — как, например, в «Considérations»[5] о 1738 годе — с полной уверенностью предается аналогиям, чтобы охарактеризовать

свое понимание политической ситуации в мире, например когда он сравнивает французов с македонцами при Филиппе, а немцев с греками. «Уже Фермопилы Германии, Эльзас и Лотарингия, в руках Филиппа». Тем самым была тонко угадана политика кардинала Флёри. Дальше следует сравнение между политикой династий Габсбургов и Бурбонов и проскрипциями Антония и Октавиана.

Но все это оставалось фрагментарным и произвольным и, как правило, отвечало скорее минутному порыву выразиться поэтически и остроумно, чем глубокому чувству исторической формы.

Так, сравнения Ранке, мастера искусной аналогии, между Киаксаром и Генрихом I, набегами киммерийцев и мадьяр лишены морфологического значения; немногим уступает им и часто повторяемое сравнение между греческими городами-государствами и республиками Ренессанса; напротив, сравнение между Алкивиадом и Наполеоном исполнено глубокой, но случайной правоты. Они проистекали у него, как и у других, из плутарховского, т. е. народно-романтического, вкуса, просто подмечающего сходство сцен, разыгрывающихся на мировых подмостках, а не из строгости математика, опознающего внутреннее сродство двух групп дифференциальных уравнений, в которых профан не видит ничего, кроме различия внешней формы.

Легко заметить, что в основе своей выбор картин определяется прихотью, а не идеей, не чувством какой-то необходимости. *Техника* сравнений нам все еще не доступна. Как раз теперь они появляются в массовом порядке, но неплановомерно и без всякой связи; и если они нет-нет да и оказываются меткими в глубоком и подлежащем еще уяснению смысле, то благодарить за это приходится счастливый случай, реже инстинкт и никогда — принцип. Еще никто не подумал о том, чтобы выработать здесь *метод*. Не было даже отдаленнейшего предчувствия того, что здесь-то и скрыт тот единственный корень, из которого может изойти великое решение проблемы истории.

Сравнения могли бы быть благом для исторического мышления, поскольку они обнажают органическую структуру истории. Их техника должна была бы оттачиваться под воздействием некой всеобъемлющей идеи и, стало быть, до не допускающей выбора необходимости, до логического мастерства. До сих пор они были несчастьем, ибо, будучи просто делом вкуса, они избавляли историка от сознательных усилий видеть в *языке форм истории и в их анализе* свою труднейшую и ближайшую, не только еще не решенную нынче, но даже и не понятую задачу. Частично они были

поверхностными, когда, например, Цезаря называли основателем римской официальной прессы или, что гораздо хуже, описывали крайне запутанные и внутренне весьма чуждые для нас явления античной жизни в модных современных словечках типа «социализм», «импрессионизм», «капитализм», «клерикализм», частично же — причудливо извращенными, как культ Брута, которому предавались в якобинском клубе,— того миллионера и ростовщика Брута, который в качестве идеолога олигархической конституции и при одобрении патрицианского сената заколол поборника демократии *.

3

Таким вот образом задача, первоначально заключавшая в себе ограниченную проблему современной цивилизации, расширяется до новой философии, философии будущего, если только на метафизически истощенной почве Запада может еще взойти таковая,— единственной философии, которая по крайней мере принадлежит к *возможностям* западноевропейского духа в его ближайших стадиях: до идеи *морфологии всемирной истории, мира-как-истории*, которая в противоположность морфологии природы, бывшей доныне едва ли не единственной темой философии, еще раз охватывает все лики и движения мира в их глубочайшем и последнем значении, хотя в совершенно ином порядке,— не в общей картине всего познанного, а в картине жизни, не в ставшем, а в становлении.

Мир-как-история, понятый, увиденный, оформленный из своей противоположности, *мира-как-природы*,— вот новый аспект человеческого бытия на этой планете, выяснение которого во всем его огромном практическом и теоретическом значении осталось до сегодняшнего дня неосознанной, возможно, смутно ощущаемой, часто лишь угадываемой и никогда еще не осуществленной задачей со всеми вытекающими из нее последствиями. Здесь налицо два возможных способа, которыми человек в состоянии внутренне овладеть окружающим его миром и пережить его. Я со всей строгостью отделяю — не по форме, а по субстанции — органическое восприятие мира от механического, совокупность гештальтов от совокупности законов, образ и символ от формулы и системы, однократно-действительное от постоянно-возможного, цель планомерно упорядочивающей фантазии

* Т. 2, с. 540 сл.[6]

от цели целесообразно разлагающего опыта или — чтобы назвать уже здесь никем еще не замеченную, весьма многозначительную противоположность — сферу применения *хронологического* числа от сферы применения *математического* числа *.

Таким образом, в исследовании, подобном настоящему, речь может идти не о том, чтобы учитывать поверхностно наблюдаемые события духовно-политического рода вообще, упорядочивая их сообразно «причине» и «следствию» и прослеживая их внешнюю, рассудочно-доходчивую тенденцию. Подобная — «прагматическая» — трактовка истории была бы не чем иным, как неким дубликатом замаскированного естествознания, из чего не делают тайны и приверженцы материалистического понимания истории, тогда как их противники недостаточно отдают себе отчет в одинаковости обоюдосторонней процедуры. Дело не в том, что́ *представляют собою* конкретные факты истории, взятые сами по себе как явления какого-либо времени, а в том, что́ они *означают и обозначают своим явлением*. Современные историки полагают, что делают больше, чем требуется, когда они привлекают религиозные, социальные и в случае необходимости даже историко-художественные подробности, чтобы «проиллюстрировать» политический дух какой-либо эпохи. Но они забывают решающее — решающее в той мере, в какой зримая история есть выражение, знак, обретшая форму душевность. Я еще не встречал никого, кто принимал бы всерьез изучение *морфологического сродства*, внутренне связующего язык форм *всех* культурных сфер, кто, не ограничиваясь областью политических фактов, обстоятельно изучил бы последние и глубочайшие математические идеи греков, арабов, индусов, западноевропейцев, смысл их раннего орнамента, их архитектурные, метафизические, драматические, лирические первоформы, полноту и направления их великих искусств, частности их художественной техники и выбора материала, не говоря уже об осознании решающего значения всех

* Колоссальной по своим последствиям и до сего дня еще не преодоленной ошибкой Канта было то, что он совершенно схематически установил связь внешнего и внутреннего человека с многозначными и, главное, *не стабильными* понятиями пространства и времени и тем самым совершенно ложным образом связал геометрию и арифметику, вместо которых здесь должна быть хотя бы упомянута более глубокая противоположность математического и хронологического числа. Арифметика и геометрия *обе* суть счисления пространства и в высших своих областях вообще не подлежат различению. *Счисление времени*, интуитивно вполне понятное наивному человеку, отвечает на вопрос *«когда»*, а не на вопрос *«что»* или *«сколько»*.

этих факторов для проблемы форм истории. Кому известно, что существует глубокая взаимосвязь форм между дифференциальным исчислением и династическим принципом государства эпохи Людовика XIV, между античной государственной формой полиса и евклидовой геометрией, между пространственной перспективой западной масляной живописи и преодолением пространства посредством железных дорог, телефонов и дальнобойных орудий, между контрапунктической инструментальной музыкой и хозяйственной системой кредита? Даже трезвейшие факты политики, рассмотренные в этой перспективе, принимают символический и прямо-таки метафизический характер, и здесь, возможно, впервые явления типа египетской административной системы, античного монетного дела, аналитической геометрии, чека, Суэцкого канала, китайского книгопечатания, прусской армии и римской техники дорожного строительства *равным образом* воспринимаются как символы и толкуются в качестве таковых.

В этом пункте обнаруживается, что еще не существует теоретически осмысленного *искусства* исторического рассмотрения. То, что называют этим именем, заимствует свои методы почти исключительно из той сферы знания, где методы познания только и достигли строгой разработки,— из физики. Полагают, что занимаются историческим исследованием, прослеживая предметную связь причины и следствия. Достопримечательно, что философия старого стиля никогда и не допускала иной возможности отношения между понимающим человеческим бодрствованием и окружающим миром. Кант, установивший в своем основном труде формальные правила познания, принимал в расчет в качестве объекта рассудочной деятельности только *природу*, что не было замечено ни им самим, ни кем-либо другим. Знание для него равно математическому знанию. Когда он говорит о врожденных формах созерцания и категориях рассудка, он никогда и не помышляет о совершенно иной специфике понимания исторических впечатлений, а Шопенгауэр, который примечательным образом признает из всех кантовских категорий одну лишь причинность, говорит об истории не иначе как с презрением *[7]. То, что кроме необходимости причины и следствия — мне хочется назвать

* Нужно суметь почувствовать, насколько отстает глубина формальной комбинаторики и энергия абстрагирования в области, скажем, исследования Ренессанса или истории переселения народов от того, что является самоочевидным для теории функций и теоретической оптики. По сравнению с физиком и математиком историк действует *небрежно*, стоит ему только перейти от накопления и упорядочения своего материала к толкованию.

ее *логикой пространства* — в жизни существует еще и органическая необходимость *судьбы — логика времени*,— глубочайший и внутренне достоверный факт, который исчерпывает весь объем мифологического, религиозного и художественного мышления и составляет суть и ядро всей истории в противоположность природе, оставаясь в то же время недоступным для форм познания, исследованных в «Критике чистого разума»,— это не проникло еще в область теоретического формулирования. Философия, как гласит прославленное место галилеевского «Saggiatore», в великой книге природы «scritta in lingua matematica»[8]. Но мы и сегодня ждем еще ответа философа, на каком языке написана история и как следует ее читать.

Математика и принцип каузальности ведут к естественному упорядочению явлений, хронология и идея судьбы — к историческому. Оба порядка охватывают, каждый для себя, *весь мир*. Различен лишь глаз, в котором и через который осуществляется этот мир.

4

Природа — это гештальт, в рамках которого человек высоких культур сообщает единство и значение непосредственным впечатлениям своих чувств. История — гештальт, из которого его фантазия стремится постичь живое бытие мира по отношению к собственной жизни и тем самым интенсифицировать ее действительность. Способен ли он на эти пластические формообразования и какое из них овладевает его бодрствующим сознанием — вот первовопрос всякого человеческого существования.

Здесь налицо две *возможности* присущего человеку миротворчества. Этим сказано уже, что они вовсе не обязательно являются *действительностью*. Если в дальнейшем нам предстоит поднимать вопрос о смысле всякой истории, то надлежит сперва решить другой вопрос, который до сих пор не был ни разу поставлен. *Для кого* существует история? Вопрос выглядит парадоксальным. Бесспорно, для всякого, поскольку всякий человек во всей совокупности своего бытия и бодрствования является членом истории. Но большая разница, живет ли некто с постоянным впечатлением, что его жизнь представляет собою элемент в гораздо более обширной биографии, простирающейся над столетиями или тысячелетиями, или он ощущает ее как нечто в себе самом закругленное и замкнутое. Для последнего типа бодрствования наверняка не существует никакой всемирной истории, *никакого мира-как-истории*. А что, если на этом историческом духе покоится самосознание целой нации, *целой культуры*? В каком виде должна представать ей действительность? мир? жизнь? Если мы учтем, что в земном сознании эллина все пережитое, не только свое личное, но и прошлое вообще, тотчас же превращалось в некую безвременно неподвижную, мифически оформленную подоплеку ежемгновенно протекающего настоящего, так что история Александра Великого еще до его смерти начала сливаться для античного чувства с легендой о Дионисе, а Цезарь по крайней мере не считал абсурдным свое происхождение от Венеры, то нам придется признать, что для нас, людей Запада с сильно развитым чувством временных дистанций, обусловившим как нечто само собою понятное повседневное летосчисление после и до Рождества Христова, переживание таких душевных состояний оказывается почти невозможным и что мы, однако, не вправе по отношению к проблеме истории просто закрыть глаза на этот факт.

Историческое исследование в самом широком объеме, включающем также и все виды психологически сравнительного анализа чужих народов, времен, нравов, имеет для души целых культур то же значение, что дневники и автобиографии для отдельного человека. Но античная культура не обладала *памятью*, историческим органом в этом специфическом смысле. «Память» античного человека — причем мы, разумеется, без обиняков приписываем чужой душе понятие, извлеченное из собственной картины души,— есть нечто совершенно другое, поскольку здесь отсутствуют прошлое и будущее в качестве упорядочивающих перспектив бодрствующей жизни и все заполнено с решительно неизвестной нам мощью «чистым настоящим», которым столь часто восхищался Гёте во всех проявлениях античной жизни, главным образом в пластическом искусстве. Это чистое настоящее, величайшим символом которого выступает дорическая колонна, фактически представляет собой *отрицание времени* (направления). Для Геродота и Софокла, как и для Фемистокла и какого-нибудь римского консула, прошлое тотчас же улетучивается в некое вневременно покоящееся впечатление *полярной, не периодической* структуры — ибо таков последний смысл одухотворенного мифотворчества,— тогда как для нашего мирочувствования и внутреннего взора оно оказывается периодически ясно расчлененным, целеустремленным организмом, насчитывающим столетия или тысячелетия. Этот фон и придает античной, как и западной, жизни ее своеобразную окраску. То, что грек называл космосом, было картиной

мира, не *становящегося*, а *сущего. Следовательно,* сам грек был человеком, который никогда не *становился,* а всегда *был*[9].

Поэтому античный человек, хотя он, в вавилонской и главным образом египетской культуре, весьма хорошо разбирался в точной хронологии, календарном исчислении и обладал сильным, проявляющимся в величественном наблюдении созвездий и в точном измерении огромных промежутков времени ощущением вечности и ничтожности данного мгновения, *внутренне* не усвоил себе ничего из этого. То, что его философы при случае упоминают в этой связи, дошло до них по слухам, а не из опыта. И то, что открывали отдельные блистательные умы, вроде Гиппарха и Аристарха, населявшие главным образом азиатские греческие города, было отклонено как стоическим, так и аристотелевским направлением мысли и вообще не принималось во внимание вне узкого круга специалистов. Ни Платон, ни Аристотель не имели обсерватории. В последние годы правления Перикла в Афинах путем референдума было принято решение, угрожавшее каждому, кто распространял астрономические теории, тяжкой исковой формой эисангелии[10]. Это был акт глубочайшей символики, в котором выразилась воля античной души устранить из своего мироосознания любую разновидность дали.

Что касается античной историографии, то пусть присмотрятся к Фукидиду. Мастерство этого человека состоит в подлинно античной способности понимающе переживать события *настоящего* из самого себя, и этому способствует великолепный, отточенный на фактах взгляд прирожденного государственного мужа, который сам был полководцем и должностным лицом. Этот *практический опыт,* который, к сожалению, путают с историческим чувством, позволяет ему — и с полным правом — выглядеть непревзойденным образцом только для ученых-историографов. Но что совершенно закрыто от него, так это тот перспективный взгляд на историю столетий, который в нашем случае как нечто само собой разумеющееся принадлежит к представлению об историке. Все удачные отрывки античного исторического описания ограничиваются политическим настоящим автора, предельно контрастируя с нами, чьи исторические шедевры все без исключения трактуют далекое прошлое. Фукидид провалился бы уже на теме персидских войн, не говоря уже об общегреческой или даже египетской истории. Уверенность взгляда у него, как у Полибия и Тацита, тоже политиков-практиков, исчезает тотчас же, стоит только им, обернувшись в прошлое, часто в объеме каких-нибудь десятилетий,

натолкнуться на движущие силы, которые в этом гештальте незнакомы им из личного праксиса. Для Полибия непонятна уже первая Пуническая война, для Тацита — уже Август, а совершенно неисторическое — по меркам нашего перспективного исследования — чувство Фукидида заявляет о себе на первой же странице его книги в неслыханном утверждении, что события в мире, предшествовавшие его времени (около 400!), не представляли ничего значительного (οὐ μεγάλα γενέσθαι)*.

Оттого-то античная история вплоть до персидских войн, а равным образом и традиционная конструкция гораздо более поздних периодов оказывается продуктом существенно мифического мышления. История государства Спарты — Ликург, чья биография рассказывается во всех деталях, был, надо полагать, незначительным лесным божеством Тайгета — есть вымысел эллинистической эпохи, а фабрикация римской истории доганнибаловского периода не прекратилась еще и ко времени Цезаря. Изгнание Тарквиниев Брутом — рассказ, прототипом которого послужил один современник цензора Аппия Клавдия (310)[11]. Имена римских царей образовывались по типу имен разбогатевших плебейских семейств (К. Й. Нейман). Уже не говоря о «Сервиевом законодательстве», даже знаменитый аграрный закон Лициния

* Дальнейшие и без того сильно запоздавшие попытки греков создать, по египетскому образцу, нечто вроде календаря или хронологии выглядят верхом наивности. Время, исчисляемое олимпиадами, не есть эра, наподобие, скажем, христианского летосчисления, и к тому же представляет собою поздний, чисто литературный паллиатив, так и не вошедший в народный обиход. У народа не было вообще потребности в счете, которым можно было бы закреплять переживания отцов и дедов, сколько бы ни интересовались проблемой календаря некоторые ученые. Речь идет здесь не о том, хорош календарь или плох сам по себе, а о том, входит ли он в употребление, протекает ли по нему жизнь в целом. Но даже список победителей олимпийских игр, датированный рубежом 500 года, есть такая же выдумка, как и более древний список аттических архонтов и римских консулов. Не существует ни одной подлинной даты относительно колонизаций (*E. Meyer,* Gesch. d. Alt. II 442; Beloch, Griech. Gesch. I 2, 219). «До V века никто в Греции и не помышлял о том, чтобы записывать сообщения об исторических происшествиях» (Beloch I 1, 125). Мы располагаем надписью, свидетельствующей о договоре между Элидой и Геереей, который должен был иметь силу в течение *«ста лет, начиная с этого года».* Какой же это был год — осталось неотмеченным. Таким образом, по прошествии некоторого времени уже не знали, как долго длится договор, и, очевидно, никто этого и не предвидел. По-видимому, вскоре эти люди настоящего и вовсе о нем позабыли. В том и сказывается легендарно-детский характер античной картины истории, что упорядоченная датировка фактов, скажем, «троянской войны», отвечающей по градации нашим крестовым походам, была бы воспринята

367 года не был еще зафиксирован ко времени Ганнибала (Б. Низе). Когда Эпаминонд освободил мессенцев и аркадцев и даровал им государственность, они тотчас же придумали себе древнейшую историю. Невероятным кажется не то, что подобное имело место, а то, что едва ли существовал какой-либо иной род истории. Контраст западного и античного чувства историзма нельзя выявить лучше, чем сказав, что римская история до 250 года, какой ее знали ко времени Цезаря, была фальсификацией и что то немногое, что удалось установить нам, оставалось совершенно неизвестным для более поздних римлян. Для античного смысла слова «история» характерно, что романы об Александре оказали по части содержания сильнейшее влияние на серьезные политические и религиозные труды по истории. Никто и не думал о том, чтобы принципиально отличить их содержание от документальных данных. Когда к концу республики Варрон приступил к фиксации быстро исчезающей из народной памяти римской религии, он разделил божества, служение которым *тщательнейшим образом справлялось со стороны государства,* на di certi и di incerti [12] — таких, о которых знали еще кое-что, и таких, от которых, несмотря на продолжительный официальный культ, оставалось только имя. По существу же религия римского общества его времени — каковою ее без тени подозрения принимал из рук римских поэтов не только Гёте, но даже Ницше — была по большей части продуктом эллинизирующей литературы и почти не имела связи с древним культом, которого уже никто не понимал.

Моммзен ясно сформулировал западноевропейскую точку зрения, назвав римских историков — подразумевался прежде всего Тацит — людьми, «которые говорили о том, что заслуживало умолчания, и молчали о том, что следовало сказать» [13].

Индийская культура, идея (браминской) нирваны которой является самым решительным выражением абсолютно аисторической души, какое только может быть, никогда не обладала хотя бы малейшим ощущением «когда» в каком бы то ни было смысле. Не существует настоящей индийской астрономии, индийского календаря, стало быть, индийской

как прямое насилие над стилем.— Равным образом и географические познания античности далеко уступают египетским и вавилонским. Э. Мейер (Gesch. d. Alt. III 102) показывает, как снизился уровень знания о форме Африки от Геродота (по персидским источникам) до Аристотеля. То же относится и к римлянам, как наследникам карфагенян. Они лишь пересказывали чужие знания и после медленно их забывали.

истории, поскольку под этим разумеется духовный конденсат сознательного развития. О зримом протекании этой культуры, органическая часть которой завершилась с возникновением буддизма, нам известно гораздо меньше, чем об античной, наверняка богатой великими событиями истории между XII и VIII веками. Обе попросту сохранились в сновиденно-мифическом гештальте. Лишь спустя целое тысячелетие после Будды, около 500 года после Р. Х., на Цейлоне в «Махавансе» возникло нечто отдаленно напоминающее историографию.

Земное сознание индуса было предрасположено настолько неисторично, что даже такой феномен, как сочиненная каким-либо автором книга, был ему незнаком в качестве стационарного по времени события. Вместо органического ряда персонально разграниченных сочинений постепенно возникала смутная масса текстов, в которую каждый вписывал то, что ему хотелось, без того чтобы понятия индивидуальной духовной собственности, развития мысли, умственной эпохи играли какую-либо роль. В этом *анонимном* гештальте — таков гештальт и всей индийской истории — лежит перед нами индийская философия. Пусть сравнят с нею историю философии Запада, физиогномически отточенную до предела книгами и личностями.

Индус забывал все, египтянин не мог *ничего* забыть. Индийского искусства портрета — биографии in nuce [14] — никогда не существовало; египетская пластика едва ли знала какую-либо другую тему.

Египетская душа, наделенная исключительной предрасположенностью к истории и с прамировой страстностью влекущаяся к бесконечному, ощущала прошлое и будущее как *весь* свой мир, а настоящее, идентичное с бодрствующим сознанием, представлялось ей просто узкой границей между двумя неизмеримыми далями. Египетская культура есть *воплощение заботы* — душевного эквивалента дали,— заботы о будущем, как она выражается в выборе гранита и базальта в качестве художественного материала*, в иссеченных резцом документах, в тщательной продуманности системы управления и в сети оросительных

* На фоне этого первостепенным и беспримерным символом в истории искусства является то, что эллины в противовес своему микенскому прошлому, и к тому же в стране, изобилующей камнем, вернулись от каменных построек к употреблению дерева, чем и объясняется отсутствие архитектурных остатков между 1200 и 600 годами. Египетская растительная колонна с самого начала была каменной [15], дорическая — деревянной. В этом выражается глубокая враждебность античной души к долговечности.

устройств*, а также в неизбежно *связанной с этим* заботе о прошедшем. Египетская мумия — символ высочайшего порядка. *Увековечивали* тело умершего и в то же время сообщали вековечность его личности, его «Ка», посредством портретных статуй, часто в неоднократном исполнении, с величественно осмысленной схожестью которых она была связана.

Существует глубокая связь между отношением к историческому прошлому и пониманием смерти, как оно выражается в *обряде погребения*. Египтянин *отрицает* бренность, античный человек утверждает ее всем языком форм своей культуры. Египтяне консервировали даже мумию своей истории: хронологические данные и числа. В то время как от досолоновской истории греков не сохранилось ничего, ни одной даты, ни одного подлинного имени, ни одного конкретного события — что придает единственно известному нам остатку гипертрофированное значение,— мы знаем имена и даже точные годы правления многочисленных египетских царей третьего тысячелетия и гораздо более раннего периода, а в Новом Царстве должны были знать их без единого пропуска. Леденящим символом этой воли к долговечности лежат еще и сегодня в наших музеях тела великих фараонов, сохранившие заметные черты облика. На блестяще отполированном гранитном острие пирамиды Аменемхета III все еще можно прочесть слова: «Аменемхет зрит красоту солнца», а на другой стороне: «Душа Аменемхета выше, чем высота Ориона, и она соединяется с преисподней». Это — преодоление бренности, голого настоящего, и неантично в высшей степени.

* Брал ли на себя какой-либо эллинский город осуществление хотя бы одного развернутого предприятия, которое выдавало бы заботу о будущих поколениях? Магистральные и оросительные системы, обнаруженные в микенскую и, значит, *доантичную* эпоху, были запущены и забыты со времени возникновения античных народов — стало быть, с наступлением гомеровского периода. Чтобы понять диковинность факта, что буквенное письмо было принято античностью лишь после 900 года, к тому же в самой скромной мере и наверняка лишь в безотлагательных хозяйственных целях, что вполне доказывается недостатком эпиграфических находок, нужно вспомнить, что в египетской, вавилонской, мексиканской и китайской культурах возникновение письменности падает на незапамятные времена, что германцы создали себе рунический алфавит и позднее удостоверяли свое благоговение перед письменностью постоянно возобновляемой орнаментальной выделкой вязи, тогда как ранняя античность попросту игнорировала многие обычные на Юге и Востоке письмена. Мы располагаем многочисленными памятниками письменности, относящимися к хеттской Малой Азии и Криту; гомеровское время не предоставило нам ни одного (т. 2, с. 180 сл.).

5

В противоположность этой могучей группе египетских жизненных символов на самом пороге античной культуры, в полном соответствии с забвением, простираемым ею над каждым отрывком своего внешнего и внутреннего прошлого, появляется *сожжение мертвых*. Микенской эпохе было абсолютно чуждо сакральное выделение этого погребального обряда на фоне прочих, параллельно практикуемых первобытными народами каменного века. Царские гробницы свидетельствуют даже о преимуществе предания земле. Но в гомеровский период (а также и в ведийский) происходит внезапный, мотивируемый лишь душевно переход от погребения к сожжению, которое, как свидетельствует Илиада[16], совершалось с полным пафосом символического акта — торжественного уничтожения, отрицания всякой исторической долговечности.

С этого момента завершается также и пластичность душевного развития отдельного человека. Насколько мало античная драма допускает подлинно исторические мотивы, настолько же мало позволяет она тему внутреннего развития, и достаточно известно, с какой решительностью воспротивился эллинский инстинкт портрету в изобразительном искусстве. Вплоть до эпохи императоров античное искусство знает лишь один некоторым образом естественный для него сюжет: миф*. Даже идеальные изображения эллинистической пластики мифичны в той же степени, что и типические биографии по образцу Плутарха. Ни один из великих греков так и не написал воспоминаний, которые зафиксировали бы перед его духовным взором какую-нибудь прожитую эпоху. Даже Сократ не сказал чего-либо значительного в нашем смысле о своей внутренней жизни. Спрашивается, было ли вообще в античной душе возможно нечто такое, что в порядке естественного инстинкта предполагает возникновение Парцифаля, Гамлета, Вертера. Тщетно стали бы мы искать у Платона какого-либо осмысления развития своего учения.

* От Гомера до трагедий Сенеки, сквозь целое тысячелетие, все снова и снова неизменно появляются мифические образы Фиеста, Клитемнестры, Геракла, несмотря на их ограниченное число, тогда как в поэзии Запада фаустовский человек выступает сначала как Парцифаль и Тристан, далее, преображенный в духе эпохи, как Гамлет, как Дон-Кихот, как Дон-Жуан, в последнем сообразном времени преображении как Фауст и Вертер и наконец как герой современного городского романа, но при этом всегда в атмосфере и обусловленности определенного столетия.

Его отдельные сочинения представляют собою просто варианты весьма различных точек зрения, которые он занимал в различные периоды жизни. Их генетическая взаимосвязь не была предметом его размышления. Но уже начало западной духовной истории ознаменовано эталоном глубочайшего самоисследования, Дантовой Vita nuova [17]. Уже из одного этого следует, как мало античного, т. е. чисто сиюминутного, носил в себе Гёте, который ничего не забывал и произведения которого, по собственным его словам, были лишь отрывками *одной* большой исповеди [18].

После разрушения Афин персами все произведения древнего искусства были выброшены на мусорную свалку — из которой мы сегодня снова их извлекаем, — и ни разу не было слышно, чтобы кому-либо в Элладе было дело до руин Микен или Феста в целях разыскания исторических фактов. Читали своего Гомера, но и не помышляли о том, чтобы, подобно Шлиману, раскапывать холмы Трои. Хотели мифа, а не истории. Часть творений Эсхила и досократических философов была утеряна еще в эллинистическую эпоху. Зато уже Петрарка собирал антикварные предметы, монеты, рукописи с присущими только этой культуре пиететом и искренностью созерцания, как исторически чувствующий, обращенный взором в далеко отстоящие миры, стремящийся к далям — он был также первым, кто предпринял восхождение на одну из альпийских вершин, — и в сущности остававшийся чужим для своего времени человек. Душа собирателя поддается пониманию только из его отношения ко времени. Более страстной, пожалуй, хотя и в иной окраске, предстает китайская тяга к собирательству. Кто путешествует по Китаю, тот хочет идти по «старым следам», ку-цзы, и лишь из глубокого исторического чувства можно достичь толкования непереводимого первопонятия китайской сути, дао *. Напротив, то, что в эллинистическую эпоху повсеместно собиралось и демонстрировалось, было достопримечательностями мифологического соблазна, как их описывает Павсаний, в которых строго историческое «когда» и «почему» вообще не принималось во внимание, тогда как египетский ландшафт уже в эпоху великого Тутмоса преобразился в сплошной громадный музей строгой традиции.

Среди народов Запада именно немцам выпало на долю изобрести механические *часы*, зловещий символ убегающего времени, чей днем и ночью звучащий с бесчисленных башен над Западной Европой бой есть, возможно, самое неслыханное выражение того, на что вообще способно историческое мироощущение *. Ничего равного этому не встречается нам в *лишенных отпечатка времени* античных ландшафтах и городах. Вплоть до Перикла дневное время измеряли только по длине тени, и впервые с Аристотеля получает ὥρα значение — вавилонское — «часа». До этого не существовало вообще точного подразделения дня. Водяные и солнечные часы были в самую раннюю эпоху изобретены в Вавилоне и Египте, но лишь Платон ввел в Афинах фактически используемую в качестве часов форму клепсидры, а еще позднее переняли солнечные часы просто как несущественный инструмент обихода, который, впрочем, нисколько не повлиял на античное *жизнечувствование*.

Здесь следует еще упомянуть соответствующее, весьма глубокое и никем не оцененное в должной степени различие между античной и западной математикой. Античное числовое мышление рассматривает вещи, *как они есть*, в качестве *величин*, вне времени, просто в настоящем. Это привело к евклидовой геометрии, к математической статистике и к завершению творческой системы учением о конических сечениях. Мы рассматриваем вещи в плане их *становления* и *взаимоотношения* как *функции* [19]. Это привело к динамике, к аналитической геометрии и от нее — к дифференциальному исчислению **. Современная теория функций есть исполинское приведение в порядок всей этой толщи мыслей. Довольно странным, хотя душевно строго обоснованным, выглядит факт, что греческая физика — будучи статикой в противоположность динамике — не знает применения часов и не ощущает их отсутствия и — тогда как мы исчисляем тысячные доли секунд — совершенно обходится без хронометража. Энтелехия Аристотеля единственное — аисторическое — понятие развития из всех существующих.

Тем самым определяется наша задача. Мы, люди западноевропейской культуры, с нашим историческим чувством являемся исключением, а не правилом. «Всемирная история» — это *наша* картина мира, а не картина «человечества».

* Т. 2, с. 350 сл.

* Аббат Герберт (он же папа Сильвестр II), друг императора Оттона III, изобрел около 1000 года, стало быть, с началом романского стиля и крестового движения, этих первых симптомов новой души, конструкцию часов с боем и колесами. В Германии же появились около 1200 года первые башенные и несколько позже карманные часы. Нужно отметить знаменательную связь измерения времени с постройками религиозного культа.

** У Ньютона оно показательно названо флюксионным исчислением — с оглядкой на известные метафизические представления о сущности времени. В греческой математике время не встречается вовсе.

Для индуса и грека не существовало картины становящегося мира, и, когда однажды угаснет цивилизация Запада, возможно, никогда уже не появится такая культура и, значит, такой человеческий тип, для которого «всемирная история» была бы столь же мощной формой бодрствования.

6

Так что же такое всемирная история? Несомненно, некое упорядоченное представление, некий внутренний постулат, выражение чувства формы. Но даже и столь определенное чувство не есть еще действительная форма, и, как бы все мы ни были уверены в том, что чувствуем, переживаем всемирную историю, как бы наверняка ни казалось нам, что мы обозреваем ее в ее гештальте, достоверным остается то, что нам еще и сегодня известны лишь некоторые ее формы, а не *сама* форма, точная копия *нашей* внутренней жизни.

Разумеется, если спросить любого, он наверняка будет убежден в том, что ему ясно и отчетливо видна внутренняя форма истории. Эта иллюзия покоится на том, что никто еще серьезно не задумывался над нею и что люди меньше всего сомневаются в своем знании, так как никто и не подозревает, сколько всего подлежит еще здесь сомнению. *Гештальт* всемирной истории фактически оказывается *неопробованным духовным достоянием*, наследуемым, даже среди историков по специальности, от поколения к поколению и крайне нуждающимся в крупице того скепсиса, который со времен Галилея разложил и углубил прирожденную нам картину природы.

Древний мир — Средние века — Новое время: вот невероятно скудная и *бессмысленная* схема, безоговорочное господство которой над нашим историческим мышлением без конца мешало нам правильно воспринимать действительное место, ранг, гештальт, прежде всего срок жизни маленькой части мира, проявляющегося на почве Западной Европы со времен немецких императоров, в его отношении ко всеобщей истории высшего человечества. Будущим культурам покажется маловероятным, что эта проекция со всей ее простодушной прямолинейностью, ее вздорными пропорциями, становящаяся от столетия к столетию все более невозможной и совершенно не допускающая включения заново вступающих в свет нашего исторического сознания областей, ни разу не была-таки серьезно поколеблена в своей значимости. Ибо ставший с давних пор привычным среди исследователей истории протест против указанной схемы ровным счетом

ничего не значит. Тем самым они лишь сгладили единственно имеющуюся налицо проекцию, *не заменив ее ничем*. Можно сколько угодно говорить о греческом средневековье и германской древности, все равно это не приводит еще к ясной и внутренне необходимой картине, в которой находят органическое место Китай и Мексика, Аксумское царство и царство Сасанидов. Даже смещение исходной точки «Нового времени» с крестовых походов к Ренессансу и отсюда к началу XIX века доказывает лишь, что схема как таковая все еще считается непоколебимой.

Это ограничивает объем истории, но гораздо хуже то, что это сужает и ее арену. Ландшафт Западной Европы* образует здесь покоящийся полюс (математически говоря, сингулярную точку на поверхности шара) — непонятно, в силу какого еще основания, кроме разве того, что мы, творцы этой исторической картины, именно здесь и чувствуем себя как дома, — полюс, вокруг которого скромнейшим образом вращаются тысячелетия мощнейших историй и далеко отстоящие огромные культуры. Это целая планетная система, изобретенная на крайне своеобразный лад. Какой-нибудь отдельный ландшафт выборочно принимается за естественное средоточие некой исторической системы. Здесь ее центральное Солнце. Отсюда получают все события истории свое

---

* Историк и здесь поддается губительному предрассудку географии (чтобы не сказать — суггестии географической карты), принимающей Европу как *часть света*, после чего он чувствует себя обязанным провести также соответствующую *идеальную* демаркацию, отделяющую ее от «Азии». Слово «Европа» следовало бы вычеркнуть из истории. Не существует никакого «европейца» как исторического типа. Глупо в случае эллинов говорить о «европейской древности» (значит, Гомер, Гераклит, Пифагор были «азиатами») и об их «миссии» культурного сближения Азии и Европы. Это слова, заимствованные из поверхностной интерпретации географической карты и никак не соответствующие действительности. Одно только слово «Европа» с возникшим под его влиянием комплексом представлений связало в нашем историческом сознании Россию с Западом в некое ничем не оправданное единство. Здесь, в культуре воспитанных на книгах читателей, голая абстракция привела к чудовищным фактическим последствиям. Олицетворенные в Петре Великом, они на целые столетия извратили историческую тенденцию примитивной народной массы, хотя русский *инстинкт* с враждебностью, воплощенной в Толстом, Аксакове и Достоевском, очень верно и глубоко отмежевывает «Европу» от «матушки России»[20]. Восток и Запад суть понятия, исполненные подлинного исторического содержания. «Европа» — пустой звук[21]. Все великие творения античности появились под знаком отрицания какой бы то ни было континентальной границы между Римом и Кипром, Византией и Александрией. Все, что называется европейской культурой, возникло между Вислой, Адриатикой и Гвадалквивиром. И если допустить, что Греция во времена Перикла «находилась в Европе», то сегодня она там уже не находится.

настоящее освещение. Отсюда *перспективно* определяется их значение. Но в действительности здесь говорит не обузданное никаким скепсисом тщеславие западноевропейского человека, в уме которого развертывается фантом «всемирная история». Этому тщеславию и обязаны мы с давних пор вошедшим в привычку чудовищным оптическим обманом, силою которого история тысячелетий, скажем китайская и египетская, сморщивается на расстоянии до эпизодических случаев, тогда как приближенные к нам десятилетия, начиная с Лютера и особенно с Наполеона, принимают призрачно-раздутый вид. Мы знаем, что облако лишь по видимости тем медленнее движется, чем выше оно находится, и лишь по видимости ползет поезд в далеком ландшафте, но нам кажется, что темп ранней индийской, вавилонской, египетской истории и в самом деле был медленнее, чем темп нашего недавнего прошлого. И мы считаем их субстанцию более зыбкой, их формы более приглушенными и растянутыми, поскольку не научились принимать в расчет внутреннюю и внешнюю дистанции.

Что для культуры Запада существование Афин, Флоренции, Парижа важнее существования Лояна и Паталипутры — это разумеется само собой. Но можно ли класть эти оценки в основание схемы всемирной истории? В таком случае китайский историк был бы вправе спроектировать всемирную историю, в которой замалчивались бы, как нечто незначительное, крестовые походы и Ренессанс, Цезарь и Фридрих Великий. Почему XVIII столетие с морфологической точки зрения важнее, чем любое из шестидесяти ему предшествовавших? Разве не смешно противопоставлять какое-то «Новое время», объемом в несколько столетий и к тому же локализованное главным образом в Западной Европе, какому-то «Древнему миру», охватывающему столько же тысячелетий и насчитывающему просто в качестве придатка массу всякого рода догреческих культур, без какой-либо попытки более глубокого их расчленения? Разве не замалчивали, ради спасения устаревшей схемы, Египет и Вавилон, одни только замкнутые в себе истории которых, каждая сама по себе, уравновешивают так называемую всемирную историю от Карла Великого до мировой войны и дальше того, трактуя их в качестве прелюдии к античности; разве не загоняли с несколько смущенной гримасой могучие комплексы индийской и китайской культуры в какое-то примечание и разве не игнорировали вообще великие американские культуры, поскольку-де они лишены связи (с чем?)?

Я называю эту привычную для нынешнего западноевропейца схему, в которой развитые культуры вращаются

вокруг нас как мнимого центра всего мирового свершения, *птолемеевской системой* истории и рассматриваю как *коперниканское открытие* в области истории то, что в этой книге место старой схемы занимает система, в которой античность и Запад наряду с Индией, Вавилоном, Китаем, Египтом, арабской и мексиканской культурой — отдельные миры становления, имеющие одинаковое значение в общей картине истории и часто превосходящие античность грандиозностью душевной концепции, силой взлета,— занимают соответствующее и нисколько не привилегированное положение.

7

Схема «Древний мир — Средние века — Новое время» в своем первоначальном замысле есть создание магического мирочувствования, впервые выступившее в персидской и иудейской религии со времен Кира*, получившее в учении книги Даниила о четырех мировых эпохах апокалиптическую редакцию и принявшее форму всемирной истории в послехристианских религиях Востока, прежде всего в гностических системах**.

В пределах крайне узких границ, образующих духовные предпосылки этой значительной концепции, она, бесспорно, имела свои права. В круг рассмотрения не попадает здесь ни индийская, ни даже египетская история. Само словосочетание «всемирная история» означает в устах этих мыслителей некий разовый, в высшей степени драматический акт, сценой которого послужил ландшафт между Элладой и Персией. В нем достигает своего выражения строго дуалистическое мирочувствование восточного человека, не под знаком полярности, как в одновременной метафизике путем противопоставления души и духа, добра и зла, но под знаком периодичности***, в оптике катастрофы, рубежа двух эпох между сотворением мира и гибелью мира, при полном игнорировании всех элементов, которые не были зафиксированы, с одной стороны, античной литературой, с другой стороны, Библией или любой священной книгой, занимавшей ее место в соответствующей системе. В этой картине мира в качестве «Древнего мира» и «Нового времени» появляется осязаемая

* Т. 2, с. 31, 289 сл.

** *Windelband,* Gesch. d. Phil. (1900), S. 275ff.

*** В Новом Завете полярная формулировка больше представлена диалектикой апостола Павла, периодическая — Апокалипсисом.

тогда противоположность языческого и иудейского (или христианского), античного и восточного, статуи и догмы, природы и духа во *временно́й* редакции, как зрелище преодоления одного другим. Исторический переход носит на себе религиозные признаки искупления. Бесспорно, некий покоящийся на узких, насквозь провинциальных воззрениях, хотя вполне логичный и совершенный в самом себе, аспект, связанный, однако, с данным ландшафтом и данным человеческим существованием и не способный к *естественному* расширению.

Лишь на западной почве путем добавления третьей эпохи — *нашего* «Нового времени» — в картину эту проникла тенденция движения. Восточная картина была *покоящейся*, замкнутой, застывшей в равновесии антитезой с однократным божественным действием в самом центре. Воспринятая и несомая человеком совершенно нового типа, она вдруг растянулась — и притом так, что никем не была осознана странность подобной перемены,— в гештальт некой линии, ведущей вверх или вниз от Гомера или Адама — возможности нынче обогатились индогерманцами, каменным веком и человекообезьяной — через Иерусалим, Рим, Флоренцию и Париж, в зависимости от личного вкуса историка, мыслителя или художника, с неограниченной свободой интерпретировавших эту трехчастную картину.

Таким образом, к *дополнительным* понятиям язычества и христианства прибавили *заключительное* понятие «Нового времени», которое по своему смыслу не допускает продолжения процедуры и, после неоднократных «растягиваний» со времен крестовых походов, оказывается неспособным к дальнейшему удлинению*. Молчаливо придерживались мнения, что здесь, по ту сторону Древнего мира и Средних веков, начинается нечто окончательное, Третье Царство, таящее в себе каким-то образом некое исполнение сроков, некую кульминацию, цель, постижение которой каждый, начиная со схоластиков и до социалистов наших дней, приписывает только лишь себе. Это было столь же удобное, сколь и лестное для его авторов прозрение в ход вещей. Дух Запада, каким он отражался в голове отдельного человека, просто-напросто отождествили со смыслом мира. Из духовной нужды великие мыслители сделали затем метафизическую добродетель[22], возведя освященную через consensus omnium[23] и не подвергнутую серьезной критике схему в базис философии и обременив авторством своего «всемирного плана» Господа Бога. Мистическая троица мировых эпох

* Отчаянное и смешное выражение «Новейшее время» дает это понять.

и без того уже несла в себе нечто соблазнительное для метафизического вкуса. Гердер называл историю воспитанием человеческого рода, Кант — развитием понятия свободы, Гегель — саморазвертыванием мирового духа, другие иначе. Но кто влагал абстрактный смысл в просто данную троицу отрезков времени, тому казалось, что он в достаточной степени поразмыслил над основной формой истории.

На самом пороге западной культуры появляется великий Иоахим Флорский (†1202)*, первый мыслитель гегелевского закала, который разрушил дуалистическую картину мира Августина и с полнокровным чувством подлинного готика противопоставил новое христианство своего времени в качестве чего-то третьего религии Ветхого и Нового Завета: эпохи Отца, Сына и Святого Духа. Он до глубины души потряс лучших францисканцев и доминиканцев, Данте, Фому, и пробудил к жизни тот взгляд на мир, который понемногу овладевал всем историческим мышлением нашей культуры. Лессинг, порой прямо называвший свое время с оглядкой на античность эпохой потомков**, перенял эту мысль для своего «Воспитания человеческого рода» (со ступенями ребенка, юноши и мужа) из учения мистиков XIV столетия, а Ибсен, основательно трактующий ее в драме «Император и Галилеянин» (где непосредственно проступает гностическое миропонимание в образе волшебника Максима), ни на шаг не ушел вперед в своей известной Стокгольмской речи 1887 года[24]. Очевидно, в этом лежит некая потребность западноевропейского самоощущения — подводить собственной персоной своего рода итоговый баланс.

Но творение аббата из Флориды было мистическим прозрением в тайны божественного миропорядка. Оно должно было утратить всякий смысл, стоило только ему подвергнуться интеллектуальному осмыслению и стать предпосылкой *научного* мышления. И именно эта тенденция, причем в растущей степени, возобладала начиная с XVII века. Но нет более шаткого метода толкования всемирной истории, чем когда дают волю своему политическому, религиозному или социальному убеждению и сообщают трем фазам, не осмеливаясь изменить их, направление, точь-в-точь приводящее к позиции самих толкователей и по необходимости прилагающее к тысячелетиям в качестве абсолютного масштаба господство разума, гуманность,

* *K. Burdach*, Reformation, Renaissance, Humanismus, 1918, S. 48ff.

** Выражение «древние» в дуалистическом смысле появляется уже в «Исагоге» Порфирия (около 300 года после Р. Х.).

счастье большинства, хозяйственную эволюцию, просвещение, свободу народов, покорение природы, мир во всем мире и тому подобную всячину; при этом доказывается, что сами тысячелетия не сумели понять или достичь единственно нужного, и не учитывается, что на деле они стремились к чему-то другому, нежели мы. «Очевидно, в жизни дело идет о жизни, а не о каком-либо ее результате» — вот слово Гёте [25], которое следовало бы противопоставить всем глупым попыткам разгадать тайну исторической формы с помощью *программы*.

Та же картина изображается историками каждого отдельного искусства и каждой науки, включая политическую экономию и философию. Тут взору нашему предстает «сама» живопись от египтян (или пещерных людей) до импрессионистов, «сама» музыка от слепого певца Гомера до Байрейта, «сам» общественный строй от жителей свайных построек до социализма в линеарном восхождении, обусловленном какой-нибудь неизменной тенденцией, причем упускают из виду возможность того, что искусствам отведен определенный срок жизни, что они связаны с известным ландшафтом и известным типом человека, будучи их выражением, что, стало быть, эти всеобщие истории суть попросту внешнее суммирование определенного числа единичных проявлений, отдельных искусств, не имеющих между собой ничего общего, кроме наименований и некоторых особенностей ручной техники.

О каждом организме нам известно, что темп, форма и продолжительность его жизни или любого отдельного проявления жизни определены *свойствами рода,* к которому он принадлежит. Никто не станет предполагать относительно тысячелетнего дуба, что он как раз теперь-то и собирается, собственно, расти. Никто не ожидает от гусеницы, видя ее ежедневный рост, что она, возможно, будет расти еще несколько лет. Здесь каждый с абсолютной уверенностью чувствует некую *границу,* и это чувство идентично с чувством внутренней формы. Но по отношению к истории развитого человеческого типа царит необузданный и пренебрегающий всякого рода историческим, а значит, и органическим *опытом* оптимизм по части хода будущего, так что каждый делает в случайном настоящем «затеси» на высшей степени выдающемся линеарном «дальнейшем развитии», не потому, что оно научно доказуемо, а потому, что он этого желает. Здесь предвидят неограниченные возможности — но никогда естественный конец — и из обстоятельств каждого мгновения моделируют совершенно наивную конструкцию продолжения.

Но у «человечества» нет никакой цели, никакой идеи, никакого плана, как нет цели и у вида бабочек или орхидей. «Человечество» — это зоологическое понятие или пустое слово*. Достаточно устранить этот фантом из круга проблем исторических форм, и глазу тотчас же предстанет поразительное богатство *действительных* форм. Обнаружатся необъятная полнота, глубина и подвижность живого, прикрытые до сих пор модным словом, худосочной схемой, личными «идеалами». Вместо безрадостной картины линеарной всемирной истории, поддерживать которую можно лишь закрывая глаза на подавляющую груду фактов, я вижу настоящий спектакль множества мощных культур, с первозданной силой расцветающих из лона материнского ландшафта, к которому каждая из них строго привязана всем ходом своего существования, чеканящих каждая на своем материале — человечестве — *собственную* форму и имеющих каждая *собственную* идею, *собственные* страсти, *собственную* жизнь, воления, чувствования, *собственную* смерть. Здесь есть краски, блики света, движения, каких не открывал еще ни один духовный взор. Есть расцветающие и стареющие культуры, народы, языки, истины, боги, ландшафты, как есть молодые и старые дубы и пинии, цветы, ветви и листья, но нет никакого стареющего «человечества». У каждой культуры свои новые возможности выражения, которые появляются, созревают, увядают и никогда не повторяются. Есть многие, в глубочайшей сути своей совершенно друг от друга отличные пластики, живописи, математики, физики, каждая с ограниченной продолжительностью жизни, каждая в себе самой замкнутая, подобно тому как всякий вид растений имеет свои собственные цветки и плоды, собственный тип роста и увядания. Эти культуры, живые существа высшего ранга, растут с возвышенной бесцельностью, как цветы в поле. Подобно растениям и животным, они принадлежат к живой природе Гёте, а не к мертвой природе Ньютона. Я вижу во всемирной истории картину вечного образования и преобразования, чудесного становления и прехождения органических форм. Цеховой же историк видит их в подобии ленточного глиста, неустанно откладывающего эпоху за эпохой.

Тем не менее ряд «Древний мир — Средние века — Новое время» исчерпывает наконец свое влияние. Сколь бы безысходно узким и плоским ни был он в качестве научной подкладки, все же он представлял собою единственный, не совсем лишенный философичности вариант, которым

---

* «Человечество? Но это абстракция. Издавна существовали только люди, и будут существовать только люди» (Гёте — Лудену) [26].

мы располагали для классификации наших результатов, и ему обязано оставшимся содержанием то, что до сих пор упорядочивалось нами под именем всемирной истории; но число столетий, способных *разве что* скрепляться еще этой схемой, давно исчерпано. При быстром приросте исторического материала, в особенности выходящего за рамки данного порядка, картина начинает распадаться в необозримый хаос. Каждый не ослепший еще вконец историк знает и чувствует это, и лишь из страха утонуть держится он во что бы то ни стало единственной ему известной схемы. Выражение «Средние века» *, употребленное впервые в 1667 году профессором Горном в Лейдене [27], покрывает сегодня бесформенную, постоянно расширяющуюся массу, которая чисто негативно определяется тем, что ни под каким предлогом не может быть отнесено к обеим другим более или менее упорядоченным группам. Сомнительная трактовка и оценка новоперсидской, арабской и русской истории служит тому примером. Прежде всего нельзя уже дольше скрывать того обстоятельства, что эта мнимая история мира поначалу фактически ограничивается Восточным регионом Средиземноморского бассейна, а позже, начиная с переселения народов — события, важного только для нас и оттого сильно переоцененного, имеющего чисто западное значение и не касающегося уже арабской культуры,— претерпевает внезапную перемену сцены и переносится в центральную часть Западной Европы. Гегель со всей наивностью провозглашает, что будет игнорировать те народы, которые не годятся для его системы истории [28]. Но это было лишь честным признанием методических предпосылок, без которых ни один историк не достигал цели. На нем можно проверять диспозицию всех трудов по истории. Нынче по существу это вопрос научного такта — какие из факторов исторического развития *серьезно* идут в счет, а какие нет. Ранке — хороший пример тому.

8

В настоящее время мы мыслим частями света. Только наши философы и историки не усвоили еще этого. Какое же значение могут иметь для нас понятия и перспективы, притязающие на универсальную значимость, но не простирающиеся своим горизонтом дальше духовной атмосферы западноевропейского человека?

Рассмотрим в этой связи наши лучшие книги. Когда Платон говорит о человечестве, он имеет в виду эллинов в противоположность варварам. Это полностью соответствует аисторическому стилю античной жизни и мысли и приводит с учетом этой предпосылки к выводам, являющимся правильными и многозначительными *для греков*. Когда же философствует Кант, скажем, над этическими идеалами, он утверждает значимость своих положений для людей всех типов и времен. Он не высказывает этого лишь по той причине, что это разумеется само собой для него и его читателей. В своей эстетике он формулирует не принцип искусства Фидия или искусства Рембрандта, а принцип искусства вообще. Но то, что он констатирует как необходимые формы мышления, есть лишь необходимые формы западного мышления. Уже один взгляд на Аристотеля и его существенно иные результаты должен был бы показать, что здесь налицо саморефлексия не менее ясного, но иначе устроенного ума. Русскому мышлению столь же чужды категории западного мышления, как последнему — категории китайского или греческого. Действительное и безостаточное понимание античных первоглаголов столь же для нас невозможно, как понимание русских * и индийских, а для современного китайца и араба с их совершенно иначе устроенным интеллектом философия от Бэкона до Канта не больше чем курьез.

Вот чего недостает западному мыслителю и чего *как раз ему-то* и не должно было недоставать: прозрения в *исторически относительный* характер собственных выводов, которые и сами являются выражением *одного-единственного, и только этого одного*, существования; знания необходимых границ их значимости; убеждения, что его «непреложные истины» и «вечные достижения» истинны только для него и вечны в его аспекте мира и что долг его — искать за ними истины, с такою же уверенностью высказанные человеком других культур. Это требуется для *полноты* любой философии будущего. Это и значит понимать язык форм истории, *живого* мира. Здесь нет ничего постоянного и всеобщего. Пусть же не говорят впредь о формах мышления вообще, принципе трагического вообще, задаче государства вообще. Общеобязательность есть всегда лишь ложное заключение от себя к другим.

---

* «Средние века» — это история *территории, на которой господствовал церковный и ученый латинский язык*. Властные судьбы восточного христианства, проникшие задолго до Бонифация через Туркестан до Китая и через Сабу до Абиссинии, не годятся для этой «всемирной истории».

* Т. 2, с. 361 прим. Основная идея дарвинизма представляется истинному русскому столь же нелепой, как основная идея коперниканской системы — истинному арабу.

Гораздо более сомнительной становится картина, когда мы обращаемся к мыслителям западноевропейской современности, начиная с Шопенгауэра,— там, где центр тяжести философствования смещается с абстрактно-систематического в практически-этическое и вместо проблемы познания выступает проблема жизни (воли к жизни, к власти, к действию). Здесь рассмотрению подвергается уже не идеальная абстракция «человек», как у Канта, но действительный человек, который в историческое время обитает на земной поверхности в качестве первобытного или культурного существа, принадлежащего к определенной народности, и то, что структура высших понятий определяется все еще схемой «Древний мир — Средние века — Новое время» и связанной с нею локализацией, выглядит просто бессмысленным. Но ситуация именно такова.

Рассмотрим исторический горизонт Ницше. Его понятия декаданса, нигилизма, переоценки всех ценностей, воли к власти, глубоко коренящиеся в сущности западной цивилизации и играющие прямо-таки решающую роль в ее анализе,— что же лежало в их основе? Римляне и греки, Ренессанс и европейская современность, включая мимолетный взгляд со стороны на (непонятую) индийскую философию, короче: Древний мир — Средние века — Новое время. Этих границ он, строго говоря, никогда не переступал, как не переступали их и прочие современные ему мыслители.

Но в каком же отношении находится его понятие дионисического к внутренней жизни высокоцивилизованных китайцев эпохи Конфуция или какого-нибудь современного американца? Что значит тип сверхчеловека — для мира ислама? Или что должны означать понятия «природа» и «дух», «языческое» и «христианское», «античное» и «современное» в качестве формообразующих антитез для душевной стихии индуса и русского? Что общего у Толстого, из самой глубины своей человечности отвергающего весь идейный мир Запада как нечто чуждое и далекое, со «Средними веками», с Данте, с Лютером; что общего у какого-нибудь японца с Парсифалем и Заратустрой, у какого-нибудь индуса с Софоклом? А разве просторнее мир идей Шопенгауэра, Конта, Фейербаха, Геббеля, Стриндберга? Разве их психология в целом, вопреки всем видам на мировую значимость, не очерчена рамками чисто западного значения? Какое комичное впечатление произведут женские проблемы у Ибсена, равным образом притязающие на внимание всего «человечества», если вместо знаменитой Норы, северо-западноевропейской дамы большого города, кругозор которой соответствует примерно квартплате от 2000 до 6000 марок и протестантскому воспитанию, вывести на сцену жену Цезаря, мадам де Севинье, какую-нибудь японку или тирольскую крестьянку? Но сам Ибсен обладает кругозором столичного среднего класса вчерашнего и сегодняшнего дня. Его конфликты, душевные предпосылки которых относятся приблизительно к 1850 году и едва ли переживут 1950-й, не имеют ничего общего с конфликтами как высшего света, так и низших слоев населения, не говоря уже о городах с неевропейским населением.

Все это суть эпизодические и местные, по большей части даже ограниченные эфемерной интеллигентностью больших городов западноевропейского типа, менее всего всемирно-исторические и «вечные» ценности, и если они все еще столь существенны для поколения Ибсена и Ницше, то подчинение им факторов, лежащих вне современных интересов, недооценка или недоусмотрение этих факторов было бы как раз недопониманием смысла выражения «всемирная история» — с его отнюдь не выборочным, а тотальным значением. Но ситуация, и притом в необыкновенно высокой степени, именно такова. Все, что до сих пор говорилось и мыслилось на Западе о проблемах пространства, времени, движения, числа, воли, брака, собственности, трагического, науки, оставалось узким и сомнительным, поскольку всегда стремились найти единственное решение вопроса, вместо того чтобы осознать, что количество вопрошающих определяет и количество ответов, что всякий философский вопрос есть лишь скрытое желание получить определенный ответ, содержащийся уже в самом вопросе, что великие вопросы эпохи отнюдь не постигаются в контексте преходящего и что, стало быть, следует допустить *группу исторически обусловленных решений, обзор* которых — за вычетом всех собственных ценностных критериев — только и вскрывает последние тайны. Для настоящего знатока людей не существует абсолютно правильных или ложных точек зрения. Перед лицом таких тяжких проблем, как проблема времени или брака, недостаточно обращаться к личному опыту, внутреннему голосу, разуму, мнению предшественников или современников. Таким путем узнают то, что истинно для самого вопрошающего и его времени, но это еще не всё. Феномен других культур говорит на другом языке. Для других людей существуют другие истины. Для мыслителя имеют силу все они или ни одна из них.

Понятно, на какое расширение и углубление способна западная критика мира и что́ еще, сверх бесхитростного релятивизма Ницше и его поколения, должно быть втянуто в круг рассмотрения, какая тонкость чувства формы, какая степень психологии, какая отрешенность и независимость от

практических интересов, какая неограниченность горизонта должна быть достигнута, прежде чем мы вправе будем сказать, что поняли всемирную историю, *мир-как-историю*.

9

Всему этому — произвольным, узким, извне привнесенным, продиктованным личными пожеланиями, навязанным истории формам — противопоставляю я естественный, «коперниканский» гештальт всемирной истории, сокрытый в самой их глубине и открывающийся лишь непредвзятому взгляду.

Я напоминаю о Гёте. То, что он называл *живой природой*, в точности совпадает с тем, что называется здесь всемирной историей в самом широком диапазоне, *миром-как-историей*. Гёте, непрестанно совершенствовавший в качестве художника жизнь, развитие своих образов, становление, а не ставшее, как это обнаруживают «Вильгельм Мейстер» и «Поэзия и правда», ненавидел математику. Здесь мир-как-механизм противостоял миру-как-организму, мертвая природа — живой, закон — гештальту. Каждая строка, написанная им в качестве естествоиспытателя, являла взору гештальт становящегося, «запечатленный лик живой природы» [29]. Вживание, созерцание, сравнение, непосредственная внутренняя уверенность, точная чувственная фантазия — таковы были его средства приближения к тайне живых явлений. *И таковы средства исторического исследования вообще*. Других не существует. Этот *божественный* взор позволил ему вечером после битвы при Вальми у бивачного костра высказать вещее слово: «Отсюда и отныне начинается новая эпоха всемирной истории, и вы можете сказать, что присутствовали при этом» [30]. Ни один полководец, ни один дипломат, не говоря уже о философах, не чувствовал историю в столь непосредственном становлении. Это — глубочайшее суждение из всех высказанных когда-либо о великом историческом акте в самый момент его свершения.

И подобно тому как он прослеживал развитие растительной формы из листа, возникновение типа позвоночного животного, образование геологических пластов — *судьбу природы, а не ее каузальность*, — так и здесь из полноты очевидных подробностей должен быть развит язык форм человеческой истории, ее периодическая структура, ее *органическая* логика.

Человека обычно причисляли к организмам земной поверхности, и с полным основанием. Строение его тела, его естественные отправления, весь его чувственный облик — все

это входит в состав некоего более объемлющего единства. Исключение он составляет только здесь, несмотря на глубоко прочувствованное сродство судьбы растений с человеческой судьбой — извечная тема всякой лирики, — несмотря на сходство всей человеческой истории с историей любой другой группы высших живых существ — тема бесчисленных анималистических сказок, сказаний и басен. *Здесь* и следовало бы дать простор сравнениям, предоставив миру человеческих культур чисто и глубоко воздействовать на фантазию, а не втискивая его в заранее намеченную схему; следовало бы в словах «юность», «восхождение», «расцвет», «упадок», бывших, как правило, до сих пор, а нынче более, чем когда-либо, выражением субъективных оценок и сугубо личных интересов социального, морального или эстетического порядка, увидеть наконец объективные характеристики органических состояний; следовало бы сопоставить античную культуру, как замкнутое в себе явление, как тело и выражение античной души, с египетской, индийской, вавилонской, китайской, западной культурами и искать типическое в изменчивых судьбах этих больших индивидуумов, необходимое в разнузданной полноте случайного, — тогда-то и развернется перед взором картина всемирной истории, присущая нам, людям Запада, и только нам одним.

10

Если теперь мы вернемся к нашей более узкой задаче, то, исходя из этих мировоззрительных предпосылок, нам предстоит прежде всего морфологически определить западноевропейско-американскую ситуацию между 1800 и 2000 годами. Следует установить временной параметр этой эпохи в пределах общей западной культуры, ее смысл как биографического отрезка, неизбежно встречающегося в каком-либо гештальте в каждой культуре, органическое и символическое значение языка ее политических, художественных, духовных и социальных форм.

Сравнительное наблюдение выявляет «одновременность» этого периода с эллинизмом, в особенности «одновременность» его нынешней кульминации — отмеченной мировой войной — с переходом эллинистического периода в римскую эпоху. *Римский стиль*, исполненный строжайшего фактического смысла, не гениальный, варварский, дисциплинированный, практичный, протестантский, *прусский*, всегда будет предлагать нам, рассчитывающим только на сравнения, ключ к пониманию собственного будущего. *Греки*

и римляне — здесь же пролегает и водораздел между судьбой, свершившейся уже для нас, и судьбой, еще нам предстоящей. Ибо с давних пор можно было и следовало бы обнаружить в «Древнем мире» развитие, представляющее собою совершенный эквивалент нашего, западноевропейского,— эквивалент, отличающийся каждой подробностью поверхностной стороны, но окончательно тождественный во внутреннем порыве, влекущем великий организм к завершению. Шаг за шагом, от «троянской войны» и крестовых походов, Гомера и «Песни о Нибелунгах» через дорику и готику, дионисическое движение и Ренессанс, Поликлета и Себастьяна Баха, Афины и Париж, Аристотеля и Канта, Александра и Наполеона вплоть до стадии мирового города и империализма обеих культур, мы обнаружили бы здесь постоянное alter ego собственной действительности.

Но сама интерпретация картины античной истории, бывшая здесь предварительным условием,— как односторонне за нее всегда брались! как внешне! как партийно! в каком маленьком охвате! Поскольку мы чувствовали себя слишком уж родственными «древним», мы не слишком утруждали себя задачей. В *плоском* сходстве лежит опасность, которая погубила все исследование древности, стоило лишь ему перейти от отточенного до мастерства упорядочения и определения находок к их внутренним толкованиям. Нам надо бы, наконец, преодолеть почтенный предрассудок, будто античность внутренне близка нам, так как мы-де были ее учениками и отпрысками, тогда как фактически мы были ее поклонниками. Понадобилась вся религиозно-философская, историко-художественная, социально-критическая работа XIX столетия, не для того чтобы научить нас понимать драмы Эсхила, платоновское учение, Аполлона и Диониса, афинское государство, цезаризм — от этого мы еще очень далеки,— но чтобы внушить нам наконец, как неизмеримо чуждо и далеко нам все это во внутреннем смысле, более чуждо, пожалуй, чем мексиканские боги и индийская архитектура.

Наши мнения о греко-римской культуре всегда колебались между двумя крайностями, причем схема «Древний мир — Средние века — Новое время» заведомо и без исключения определяла перспективу всех «точек зрения». Одни, прежде всего представители общественной жизни, экономисты, политики, юристы, считают, что «нынешнее человечество» преуспевает во всех смыслах; они дают ему очень высокую оценку и мерят все прежнее его меркой. Нет ни одной современной партии, принципы которой не велели бы уже «воздать должное» Клеону, Марию, Фемистоклу, Катилине и Гракхам. Другие, художники, поэты, филологи и философы,

чувствуют себя неуютно в упомянутой современности и, занимая вследствие этого в каком-либо отрезке прошлого столь же абсолютную позицию, с одинаковой догматичностью осуждают отсюда сегодняшний день. Одни видят в эллинизме некое «еще-нет», другие в современности некое «уже-нет», всегда под впечатлением той картины истории, которая линеарно связывает обе эпохи друг с другом.

В этом контрасте проявились две души Фауста. Опасность одной таится в рассудочной поверхности. В конце концов из всего, чем была античная культура, из отблеска античной души у нее не остается ничего, кроме связки социальных, хозяйственных, политических, физиологических фактов. Оставшееся принимает характер «вторичных последствий», «рефлексов», «сопутствующих явлений». В ее книгах не отыскать и следа от мифической мощи хоров Эсхила, от чудовищной земной силы древнейшей пластики, дорической колонны, от накала аполлонических культов, от глубины даже еще и культа римских императоров. Другие, прежде всего запоздалые романтики, вроде последних трех базельских профессоров, Бахофена, Буркхардта и Ницше, поддаются опасности всякого рода идеологии. Они теряются в облачных регионах античности, являющейся просто зеркальным отображением их филологически регламентированной чувствительности. Они полагаются на остатки древней литературы, единственного свидетельства, которое кажется им достаточно благородным,— хотя никогда еще культура не была в более несовершенном виде представлена своими великими писателями*. Первые опираются главным образом на сухие источники правовых документов, надписей и монет, которыми с большим ущербом для себя пренебрегали, в особенности Буркхардт и Ницше, и подчиняют им сохранившуюся литературу с ее зачастую минимальной долей правдивости и фактичности. Таким образом, уже из-за различных критических принципов обе стороны не принимали друг друга всерьез. Я не припоминаю, чтобы Ницше и Моммзен удостоили друг друга малейшего внимания[31].

---

* Решающим остается подбор сохранившегося, зависящий не только от случая, но и главным образом от определенной тенденции. Аттицизм эпохи Августа, усталый, бесплодный, педантичный, ретроспективный, отчеканил понятие *классического* и признал классическими весьма малочисленную группу греческих произведений вплоть до Платона. Все прочее, в том числе и весь корпус богатой эллинистической литературы, было отвергнуто и почти полностью утрачено. Эта вот подобранная наставническим вкусом и по большей части сохранившаяся группа и определила впоследствии воображаемую картину «классической древности» как во Флоренции, так и для Винкельмана, Гёльдерлина, Гёте и даже Ницше.

Но никто из них не достиг той высоты рассмотрения, с которой это противоречие распадается в ничто и которая все же могла бы быть достигнута. Здесь перенос каузального принципа из естествознания в историческое исследование отомстил за себя. Бессознательно пришли к поверхностно копирующему физическую картину мира прагматизму, который лишь маскирует и запутывает, а не поясняет совершенно иначе устроенный язык форм истории. Желая подчинить массу исторического материала углубленной и упорядочивающей концепции, не нашли ничего лучшего, как выделить один комплекс явлений в качестве первичного, т. е. причины, а остальные сообразно этому трактовать как вторичные, т. е. следствия или действия. Не только практики, но и романтики ухватились за это, поскольку история не открыла своей *собственной* логики даже их мечтательному взгляду, а потребность в констатации имманентной необходимости, наличие которой *ощущалось,* была чересчур сильна, если только не собирались вообще, подобно Шопенгауэру, брюзгливо повернуться к истории спиной.

11

Будем без обиняков говорить о материалистическом и идеологическом способах ви́дения античности. В первом случае объявляют, что опускание одной чаши весов имеет своей причиной подъем другой. Доказывают, что так оно и есть без исключений,— доказательство, что и говорить, разительное. Мы имеем, таким образом, причины и следствия, причем — и это разумеется само собою — социальные и сексуальные, на худой конец и чисто политические факты представляют собою причины, а религиозные, духовные и художественные — следствия (насколько вообще материалисту свойственно говорить о последних как фактах). Идеологи, напротив, доказывают, что подъем одной чаши следует за опусканием другой, и доказывают они это с такой же точностью. Они погружаются в культы, мистерии, обычаи, в тайны стиха и линии и едва ли удостоивают хоть одного косого взгляда мещанскую повседневность, это мучительное следствие земного несовершенства. Обе стороны, отталкиваясь от каузального ряда, доказывают, что противники явно не видят или не желают видеть истинной взаимосвязи вещей, и кончают тем, что шельмуют друг друга как слепых, поверхностных, глупых, абсурдных или фривольных, забавных хрычей или плоских филистеров. Идеолог приходит в ужас, когда кто-либо принимает всерьез финансовую проблему

у эллинов и, скажем, вместо глубокомысленных изречений дельфийского оракула выбирает темой разговора денежные операции широкого охвата, которые производили жрецы оракула с депонированными у них богатствами. Политик же мудро усмехается над тем, кто расточает свое вдохновение на сакральные формулы и облачение аттических эфебов, вместо того чтобы писать книгу об античной классовой борьбе, нашпигованную множеством современных модных словечек.

Один тип задан уже в Петрарке. Он создал Флоренцию и Веймар, понятие Ренессанса и западный классицизм. Другой обнаруживается с середины XVIII столетия, и время его появления совпадает с началом цивилизованной хозяйственной политики большого города, следовательно, прежде всего в Англии (Грот). По существу здесь имеет место противостояние взглядов культурного и цивилизованного человека — слишком глубокий и слишком человеческий контраст, не позволяющий ощутить или и вовсе преодолеть шаткость обеих позиций.

Даже материализм действует в этом пункте идеалистически. Даже он, не зная того сам и не желая, поставил свои прозрения в зависимость от своих желаний. Фактически наши лучшие умы все без исключения почтительно склонились перед образом античности и отреклись в этом единственном случае от не знающей границ критики. Исследование древности всегда сдерживалось в свободе и силе анализа и стушевывалось в результатах каким-то почти религиозным благоговением. Во всей истории не найти второго примера такого страстного культа, который воздавался бы одной культуре памятью другой. То, что мы идеально связали Древний мир и Новое время «Средними веками» — целым тысячелетием мало оцененной и почти пренебрегаемой истории,— это также со времен Ренессанса стало выражением нашего подобострастия. Мы, западноевропейцы, принесли в жертву «древним» чистоту и самостоятельность нашего искусства, осмеливаясь творить лишь с оглядкой на «священный образец»; в наше представление о греках и римлянах мы каждый раз вкладывали, *вчувствовали* то, чего нам недоставало или на что мы надеялись в глубинах собственной души. Какой-нибудь остроумный психолог расскажет нам однажды историю этой губительнейшей иллюзии, историю того, что́ мы со времен готики каждый раз почитали как античное [32]. Мало таких задач, которые были бы более поучительными для прочувствованного понимания западной души, от императора Оттона III, этой первой, и до Ницше, этой последней жертвы Юга.

Гёте во время своего итальянского путешествия восторженно говорит о постройках Палладио, к холодной академичности которых мы сегодня относимся весьма скептически. Он видит далее Помпею и с нескрываемой досадой говорит о «причудливом, полунеприятном впечатлении». Его замечания о храмах в Пестуме и Сегесте, шедеврах эллинского искусства, выдают неловкость и не несут в себе чего-либо существенного [33]. Очевидно, он не признал древность, когда она предстала ему в действительном обличье и во всей своей силе. Но так это случалось и со всеми другими. Они остерегались частого лицезрения античности, спасая на такой манер ее внутренний образ. Их «Древний мир» во всякое время был подоплекой некоего жизненного идеала, сотворенного ими самими и вскормленного их собственной кровью, сосудом для личного мироощущения, фантомом, идолом. В кабинетах мыслителей и в поэтических кружках восторгаются смелыми изображениями нравов большого города у Аристофана, Ювенала и Петрония, южной грязи и черни, шума и насилий, мальчиков для наслаждения и Фрин, фаллического культа и цезарских оргий — но, сетуя и морща нос, избегают встречи с такою же действительностью в нынешних мировых городах. «В городах трудно жить: там слишком много похотливых людей». Так говорил Заратустра [34]. Они прославляют государственные убеждения римлян и презирают того, кто не чурается общественных забот сегодня. Существует целый класс знатоков, для которых разница между тогой и сюртуком, византийским цирком и английской спортивной площадкой, античными альпийскими путями и трансконтинентальными железными дорогами, триерами и экспресс-пароходами, римскими копьями и прусскими штыками, наконец, даже Суэцким каналом, в зависимости от того, построил ли его фараон или современный инженер, обладает магической силой, наверняка убаюкивающей свободный взгляд. Они лишь в том случае не имели бы ничего против паровой машины как символа человеческой страсти и выражения духовной энергии, если бы ее изобрел Герон Александрийский. У них считается кощунством, когда вместо культа Великой Матери горы Пессинунт речь заходит о римском центральном отоплении и бухгалтерии.

Но и другие не видят *ничего,* кроме этого. Им кажется, что, обращаясь с греками как с себе подобными, они исчерпывают сущность этой столь чуждой нам культуры, и, делая выводы, они вращаются в системе уравнений, которая вообще не соприкасается с античной *душой.* Они и не подозревают, что слова типа «республика», «свобода», «собственность» обозначают там и тут вещи, не имеющие внутренне

никакого сродства. Они подтрунивают над историками гётевского времени, которые чистосердечно выражают свои политические идеалы, сочиняя историю Древнего мира и прикрывая именами Ликурга, Брута, Катона, Цицерона, Августа — защищаемых или осуждаемых — личные свои увлечения, но сами не могут написать ни одной главы, не выдав при этом, к какому партийному течению принадлежит их утренняя газета.

Между тем совершенно безразлично, рассматривают ли прошлое глазами Дон-Кихота или Санчо Пансы. Ни тот, ни другой путь не приводит к цели. В конце концов каждый позволил себе выставить на передний план тот кусок античности, который случайным образом больше всего отвечал его собственным намерениям: Ницше — досократовские Афины, экономисты — эллинистический период, политики — республиканский Рим, а поэты — эпоху императоров.

Не то чтобы религиозные или художественные явления были изначальнее социальных и хозяйственных, но неверно и обратное утверждение. Для того, кто приобрел здесь безусловную свободу взгляда поверх *всяческих* личных интересов, какого бы рода они ни были, не существует вообще никакой зависимости, никакого приоритета, никакой причинно-следственной связи, никаких различий в смысле ценности и важности явлений. Ранг отдельных фактов определяется только большей или меньшей чистотой и силой языка их форм, интенсивностью их символики — по ту сторону доброго и злого, высокого и низкого, пользы и идеала.

12

Гибель Запада, рассмотренная таким образом, означает не больше и не меньше как *проблему цивилизации.* Здесь налицо один из основных вопросов всякой истории более преклонного возраста. Что такое цивилизация, понятая как органически-логическое следствие, как завершение и исход культуры?

Ибо у каждой культуры есть своя *собственная* цивилизация. Впервые эти оба слова, обозначавшие до сих пор смутное различие этического порядка, понимаются здесь в периодическом смысле, как выражение строгой и необходимой *органической последовательности.* Цивилизация — неизбежная *судьба* культуры. Здесь достигнут тот самый пик, с высоты которого становится возможным решение последних и труднейших вопросов исторической морфологии. Цивилизации суть *самые крайние* и *самые искусственные* состояния,

на которые способен более высокий тип людей. Они — завершение; они следуют за становлением как ставшее, за жизнью как смерть, за развитием как оцепенение, за деревней и душевным детством, засвидетельствованным дорикой и готикой, как умственная старость и каменный, окаменяющий мировой город. Они — *конец*, без права обжалования, но они же в силу внутренней необходимости всегда оказывались реальностью.

Только это и приводит к пониманию римлян как *наследников* эллинов. Только таким образом и предстает поздняя античность в свете, разоблачающем ее глубочайшие тайны. Ибо что же еще может означать тот факт — оспаривание коего выглядело бы лишь пустословием,— что римляне были варварами, но варварами, не предшествующими великому подъему, а замыкающими его? Бездушные, далекие от философии, лишенные искусства, с расовыми инстинктами, доходящими до зверства, бесцеремонно считающиеся лишь с реальными успехами, стоят они между эллинской культурой и пустотой. Их направленная только на практическое фантазия — они обладали сакральным правом, регулирующим отношения между богами и людьми, как между частными лицами, и ни одним доподлинно римским сказанием о богах — представляет собою черту характера, которая вообще не встречается в Афинах. Греческая душа и римский интеллект — вот что это такое. Так различаются культура и цивилизация. И это можно сказать не только об античности. Все снова и снова всплывает этот тип крепких умом, но совершенно неметафизических людей. В их руках духовная и материальная участь каждой поздней эпохи. Они провели в жизнь вавилонский, египетский, индийский, китайский, римский империализм. В такие эпохи буддизм, стоицизм и социализм достигают зрелости окончательных жизненных настроений, способных еще раз охватить и преобразить угасающее человечество во всей его субстанции. *Чистая* цивилизация, как исторический процесс, состоит в постепенной *выемке* (Abbau) ставших неорганическими и отмерших форм.

Переход от культуры к цивилизации происходит в античности в IV веке, на Западе — в XIX веке. С этого рубежа великие духовные решения приходятся уже не на «весь мир», как это было ко времени орфического движения и Реформации, где на счету оказывалась каждая деревня, а на три или четыре мировых города, которые всосали в себя все содержание истории и по отношению к которым совокупный ландшафт культуры опускается до ранга провинции, только и занятой тем, чтобы питать мировые города остатками

своей высшей человечности. *Мировой город и провинция* * — этими основными понятиями каждой цивилизации очерчивается совершенно новая проблема формы истории, которую мы, нынешние люди, как раз переживаем, не имея даже отдаленного понятия обо всех ее возможных последствиях. Вместо мира — *город*, некая *точка*, в которой сосредоточивается вся жизнь далеких стран, между тем как оставшаяся часть отсыхает; вместо являющего многообразие форм, сросшегося с землею народа — новый кочевник, паразит, обитатель большого города, чистый, оторванный от традиций, возникающий в бесформенно флюктуирующей массе человек фактов, иррелигиозный, интеллигентный, бесплодный, исполненный глубокой антипатии к крестьянству (и к его высшей форме — поместному дворянству), следовательно, чудовищный шаг к неорганическому, к концу,— что это значит? Франция и Англия сделали уже этот шаг, Германия собирается его сделать. Следом за Сиракузами, Александрией идет Рим. Следом за Мадридом, Парижем, Лондоном идут Берлин и Нью-Йорк. Стать провинцией — такова судьба целых стран, расположенных вне радиуса излучения одного из этих городов, как некогда Крит и Македония, а сегодня — скандинавский Север **.

Раньше борьба за понимание идеи эпохи на почве метафизически, культово или догматически запечатленных мировых проблем велась между почвенным духом крестьянства (дворянство и духовенство) и «светским» патрицианским духом старинных и прославленных маленьких городов ранней дорической и готической эпохи. Таковыми были распри вокруг религии Диониса — к примеру, при тиране Клисфене Сикионском ***,— вокруг Реформации в немецких имперских городах и в гугенотских войнах. Но подобно тому как эти города в конце концов одолели деревню — чисто городское сознание мира встречается уже у Парменида и Декарта,— так одолевает их мировой город. Здесь обнаруживается духовный процесс, свойственный всем поздним эпохам — ионике, как и барокко. Нынче, как и в эпоху эллинизма, на

* Ср. т. 2, с. 117 сл.

** Чего нельзя упускать из виду в развитии Стриндберга и прежде всего Ибсена, который всегда был лишь гостем в цивилизованной атмосфере своих проблем. Мотивы «Бранда» и «Росмерсхольма» представляют собою странную помесь прирожденного провинциализма и теоретически приобретенного горизонта мирового города. Нора — это прототип выбившейся из колеи благодаря начитанности провинциалки.

*** Который запретил культ городского героя Адраста и исполнение гомеровских песен, чтобы под самый корень подрубить душевность дорического дворянства.

пороге которого значится основание искусственного и, значит, чужеземного большого города, Александрии, эти культурные города — Флоренция, Нюрнберг, Саламанка, Брюгге, Прага — стали провинциальными городами, оказывающими безнадежное внутреннее сопротивление духу мировых городов. Мировой город означает: космополитизм вместо «отчизны»*, холодный фактический смысл вместо благоговения перед преданием и старшинством, научная иррелигиозность как петрефакт преставившейся религии сердца, «общество» вместо государства, естественные права вместо приобретенных. *Деньги* как неорганическая, абстрактная величина, оторванная от всех связей со смыслом плодородной почвы, с ценностями исконного жизненного уклада,— вот чем римляне превосходили греков. С этого момента благородное мировоззрение оказывается *также и вопросом денег*. Отнюдь не греческий стоицизм Хрисиппа, но позднеримский стоицизм Катона и Сенеки предполагает в качестве основы некий уровень зажиточности**, и вовсе не социально-этическое настроение XVIII столетия, а аналогичный образ мыслей XX столетия, если он готов проявить себя на деле сверх всякого рода профессиональной — рентабельной — агитации, оказывается нынче по плечу миллионерам. К мировому городу принадлежит не народ, а масса. Ее бестолковость по отношению ко всякой традиции, означающая борьбу против *культуры* (дворянства, церкви, привилегий, династии, конвенций в искусстве, границ познавательных возможностей в науке), ее превосходящий крестьянскую смышленость острый и холодный ум, ее натурализм совершенно нового пошиба, в своем стремлении назад далеко опережающий Сократа и Руссо и опирающийся во всем, что касается сексуального и социального, на первобытночеловеческие инстинкты и состояния, то самое panem et circenses [36], которое нынче снова всплывает под видом борьбы за увеличение заработной платы и спортивной площадки,— все это знаменует по сравнению с окончательно завершенной культурой и провинцией некую исключительно новую, позднюю и бесперспективную, но вместе с тем и неизбежную форму человеческой экзистенции.

Вот реальность, которая хочет быть *увиденной*, не глазами партийного функционера, идеолога, злободневного мора-

* Глубокое слово, получающее свой смысл с того самого момента, когда варвар становится культурным человеком, и вновь утрачивающее его, когда цивилизованный человек возводит в девиз принцип «ubi bene, ibi patria» [35].

** Оттого влиянию христианства подпали прежде всего те римляне, которые *не могли позволить себе* быть стоиками. Ср. т. 2, с. 602 сл.

листа, из тупика какой-нибудь «точки зрения», но с безвременной высоты, взором, устремленным на тысячелетия мира исторических форм,— если действительно силятся постичь великий кризис современности.

Я вижу символы первостепенного порядка в том, что в Риме, где триумвир Красс был всемогущим спекулянтом земельными участками, отведенными под строительство, красующийся на всех надписях римский народ, перед которым даже на расстоянии трепетали галлы, греки, парфяне, сирийцы, в неимоверной нищете ютился в густонаселенных многоэтажных домах неосвещенных предместий* и обнаруживал полное равнодушие или своего рода спортивный интерес к успехам милитаристической экспансии; что многие благородные семьи родовой аристократии, отпрыски победителей кельтов, самнитов и Ганнибала, вынужденно отказывались от своих родовых поместий и снимали жалкие квартиры, поскольку не участвовали в опустошительной спекуляции; что, в то время как вдоль Via Appia высились удивляющие еще и по сей день надгробные памятники денежных тузов Рима, тела покойников из народа вместе с трупами животных и городским мусором выбрасывались в ужасающую братскую могилу, пока при Августе, чтобы предотвратить эпидемии, не засыпали это место, на котором тогда же Меценат разбил свой знаменитый сад; что в обезлюдевших Афинах, живших туристическими доходами и благотворительными фондами богатых чужеземцев (к примеру, иудейского царя Ирода), путешествующая чернь слишком быстро разбогатевших римлян глазела на творения Перикловой эпохи, в которых она смыслила не больше, чем американские посетители Сикстинской капеллы в Микеланджело, после того как оттуда стащили все передвижные произведения искусства или скупили их по фантастическим ценам, диктуемым модой, воздвигнув взамен этого колоссальные и надменные римские постройки рядом с глубокими и скромными творениями старого времени. В этих вещах, которые историку до́лжно не хвалить или порицать, а морфологически взвешивать, взору того, кто научился видеть, непосредственно предстает *идея*.

* В Риме и Византии воздвигались — при самое большее трехметровой ширине улиц — многоквартирные дома высотой от шести до десяти этажей, которые за отсутствием всякого рода строительных правил довольно часто обрушивались, погребая под собой жильцов. Значительная часть cives Romani [37], для которых «panem et circenses» составляли все содержание их жизни, обладала лишь дорого оплачиваемой койкой в этих кишащих, как муравейники, «insulae» [38] (*Pöhlmann*, Aus Altertum u. Gegenwart, 1911, S. 199ff.).

Ибо в дальнейшем выяснится, что с этого момента все крупные конфликты мировоззрения, политики, искусства, знания, чувства стоят под знаком указанной антитезы. Чем является цивилизованная политика завтрашнего дня в противоположность культурной политике дня вчерашнего? В античности риторикой, на Западе журналистикой, находящейся к тому же на службе у той абстракции, которая репрезентирует мощь цивилизации,— *денег* *. Это их дух незаметно проникает во все исторические формы жизни народов, зачастую вовсе не меняя их и не разрушая. Римское государство по самой форме своей оставалось от старшего Сципиона Африканского до Августа гораздо более устойчивым, чем это по обыкновению принято считать. Однако влиятельные партии являются лишь по видимости средоточиями решительных действий. Все решается ограниченным количеством превосходных умов, чьи имена в данный момент, пожалуй, даже и не относятся к известнейшим, тогда как внушительная масса политиков второго сорта, риторов и трибунов, депутатов и журналистов, весь этот ассортимент, по мерке провинциальных горизонтов, поддерживает в самых низах иллюзию самоопределения народа. А искусство? Философия? Идеалы платоновского и кантовского времени относились к высшему человечеству вообще; идеалы эллинизма и современности, главным образом социализм, а также внутренне состоящий с ним в кровном родстве дарвинизм со всеми своими столь основательно негётевскими формулами борьбы за существование и искусственного отбора, родственные с этим в свою очередь женский вопрос и проблема брака у Ибсена, Стриндберга и Шоу, импрессионистические склонности анархической чувственности, весь пучок современных тоскливых вожделений, прелестей и скорбей, выражением которых является лирика Бодлера и музыка Вагнера,— все это предназначено не для мирочувствования деревенского и вообще естественного человека, но исключительно для столичного мозгляка. Чем меньше город, тем бессмысленней занятия такого рода живописью и музыкой. К культуре принадлежит гимнастика, турнир, агональные состязания; к цивилизации — спорт. Это же и отличает греческую палестру от римского цирка **. Само искусство становится спортом — таков смысл l'art pour l'art [39] — в присутствии высоко-

* Ср. т. 2, с. 572.

** Немецкая гимнастика с 1813 года быстро развивается от тех весьма провинциальных, самобытных форм, которые придал ей тогда Ян, в сторону спортивности. Какая-нибудь берлинская спортплощадка в дни больших соревнований уже в 1914 году мало чем отличалась от любого римского цирка.

интеллигентной публики знатоков и покупателей, все равно, идет ли речь о преодолении абсурдных инструментальных звукомасс и гармонических затруднений или о «подходе» к проблеме красок. Появляется новая философия фактов, у которой для метафизических спекуляций всегда наготове только улыбка, новая литература, делающаяся своего рода потребностью для интеллекта, вкуса и нервов горожанина, а для провинциала чем-то непонятным и ненавистным. «Народу» нет никакого дела ни до александрийской поэзии, ни до пленэризма. Переход, как в прежние времена, так и нынче, ознаменовывается целым рядом скандалов, встречающихся только в данную эпоху. Негодование афинян, вызванное Еврипидом и революционной живописной манерой, скажем, Аполлодора, повторяется в протесте против Вагнера, Мане, Ибсена и Ницше.

Можно понимать греков, не говоря об их хозяйственных отношениях. Римлян понимают *только* через эти отношения. При Херонее и при Лейпциге в последний раз сражались за идею. В первой Пунической войне и при Седане уже нельзя упускать из виду хозяйственные моменты. Римляне с их практической энергией впервые придали рабовладению тот исполинский стиль, который многие считали типичным для античного хозяйствования, правосознания и жизненного уклада и который во всяком случае сильно умалил цену и внутреннее достоинство параллельно существующего вольнонаемного труда. Соответственно этому германские, а вовсе не романские народы Западной Европы и Америки впервые развили из паровой машины меняющую облик целых стран крупную промышленность. Нельзя не обратить внимание на связь обоих этих явлений со стоицизмом и социализмом. Только римский цезаризм, возвещенный Гаем Фламинием и впервые приобретший вид в лице Мария, явил в пределах античного мира *величие денег* — в руках твердых духом и широких натур практического пошиба. Без *этого* не понять ни Цезаря, ни римскую стать вообще. В каждом греке есть что-то от Дон-Кихота, в каждом римлянине что-то от Санчо Пансы — чем они были еще кроме этого, отходит перед сказанным на задний план.

13

Что касается римского мирового господства, оно представляет собою *негативный* феномен, обусловленный не избытком силы у одной стороны — таковым римляне не обладали уже после Замы,— а недостатком сопротивления

у другой. Римляне отнюдь не завоевывали мира *. Они лишь овладели тем, что готовой добычей лежало для каждого. Imperium Romanum возникло не вследствие крайнего напряжения всех милитаристических и финансовых сил, как это было однажды в противовес Карфагену, а благодаря отказу древнего Востока от внешнего самоопределения. Не следует прельщаться иллюзией блистательных солдатских успехов. С двумя-тремя плохо обученными, плохо ведомыми, скверно настроенными легионами Лукулл и Помпей покоряли целые царства, о чем нельзя было бы и мечтать ко времени битвы при Ипсе. Митридатовской опасности как таковой, опасности вполне реальной для этой ни разу не подвергавшейся серьезному испытанию системы материальных сил, никогда не существовало для победителей Ганнибала. После Замы римляне не вели уже ни одной войны против какой-либо большой военной державы, да и не смогли бы вести ее **. Их *классическими* войнами были войны против самнитов, против Пирра и Карфагена. Их великим часом были Канны. Нет такого народа, который столетиями стоял бы на котурнах. Прусско-немецкий народ, переживший мощные мгновения 1813, 1870 и 1914 годов, больше других имеет их на своем счету.

Я учу здесь пониманию *империализма*, окаменелые останки которого вроде египетской, китайской, римской империй, индийского мира, мира ислама могут сохраняться еще столетиями и тысячелетиями, оставаясь зажатыми в кулаки то одного, то другого завоевателя,— мертвые тела, аморфные, обездушенные человеческие массы, потребленный материал какой-то великой истории,— как типичного символа развязки. Империализм — что чистая цивилизация. В этой непреложной форме проявляется судьба Запада. У культурного человека энергия обращена вовнутрь, у цивилизованного вовне. Оттого-то и вижу я в Сесиле Родсе первого человека новой эпохи. Он представляет собою политический стиль отдаленного, западного, германского, в особенности немецкого, будущего. Его слова «Расширение — это всё» содержат в этой наполеоновской редакции доподлинную тенденцию *всякой* созревшей цивилизации. Сказанное относится и к римлянам, арабам, китайцам. Здесь нет выбора. Здесь даже сознательная воля отдельного человека или целых классов

* Ср. т. 2, с. 526.

** Завоевание Галлии Цезарем было явно выраженной колониальной войной, т. е. имеющей одностороннюю активность. То, что оно составляет все же кульминацию более поздней военной истории Рима, подтверждает лишь быстрое скудение содержания последней по части действительных достижений.

и народов ничего не решает. Экспансивная тенденция — это рок, нечто демоническое и чудовищное, увлекающее позднего человека стадии мировых городов, заставляющее его служить себе и истощающее его, все равно, хочет он этого или нет, знает ли он об этом или нет *. Жизнь — это осуществление возможного, а для мозгового человека существуют лишь *экстенсивные возможности* **. Как бы ни противился нынешний, мало развитый еще социализм всякой экспансии, он станет однажды со всей стремительностью судьбы ее самопервейшим носителем. Здесь язык форм политики — как непосредственно интеллектуального выражения людей определенного типа — соприкасается с глубокой метафизической проблемой: с подтверждаемым непререкаемой значимостью принципа каузальности фактом, что *ум — это дополнение протяженности.*

Когда в пыжащемся до империализма китайском государственном устройстве между 480 и 230 годами (в античной хронологии примерно 300—50 годы) принцип империализма (линчэн), защищаемый с практической точки зрения главным образом «римским государством» Цинь ***, а с теоретической — философом Чжан-и, наткнулся на идейное сопротивление со стороны народной лиги (хохцун), которая во многом опиралась на идеи Ван Ху, глубокого скептика и знатока людей и политических возможностей названной поздней эпохи, то попытка эта не имела никаких шансов на успех. Обе стороны были противниками идеологии Лао-цзы с ее упразднением политики, но преимуществом линчэна оказывался естественный ход экспансивной цивилизации ****.

Родс предстает первым предшественником типа западного Цезаря, час которого пробьет еще не скоро. Он стоит посредине между Наполеоном и насильниками ближайших столетий, как тот Фламиний, который с 232 года побуждал римлян к покорению цизальпийских галлов и тем самым давал старт их колониальной экспансионистской политике,—

* Современные немцы — блестящий пример народа, ставшего экспансивным без своего ведома и желания. Они были уже таковыми, когда считали себя еще народом Гёте. Бисмарк даже не предчувствовал этого более глубокого смысла заложенной им эпохи. Он полагал, что достиг *заключительной фазы* определенного политического развития (ср. т. 2, с. 526).

** Таков, возможно, был смысл значительных слов Наполеона в разговоре с Гёте: «Как можно нынче говорить еще о судьбе? Политика — это судьба».

*** Оно-то и дало империи ее окончательное наименование: Tsin = China (Китай).

**** Ср. т. 2, с. 518, 536.

между Александром и Цезарем. Фламиний был, строго говоря*, частным лицом, пользовавшимся колоссальным государственным влиянием в эпоху, когда сама идея государства перестает сопротивляться мощи хозяйственных факторов,— несомненно, первым в Риме человеком оппозиции цезаристского типа. С ним кончается *идея государственной службы* и начинается рассчитывающая лишь на голые силы, а не на традиции воля к власти. Александр и Наполеон были романтики, стоявшие на самом пороге цивилизации и обвеянные уже ее холодным и легким дуновением; только одному нравилось чувствовать себя в роли Ахилла, а другой читал Вертера. Цезарь был исключительно человеком фактов, обладавшим неслыханной силы умом.

Но уже Родс понимал под успешной политикой только и только территориальный и финансовый успех. Это чисто римская черта в нем, что он прекрасно сам сознавал. Западноевропейская цивилизация никогда еще не олицетворялась с подобной энергией и чистотой. Уже от одних своих географических карт мог он впадать в своего рода поэтический экстаз, этот сын пуританского пастора, без всяких средств приехавший в Южную Африку и приобретший гигантское состояние, которое послужило мощным средством для осуществления его политических целей. Его мысль о трансафриканской железной дороге от мыса Доброй Надежды до Каира, его проект Южно-Африканской Империи, его духовная власть над владельцами копей, денежными воротилами железного склада, которых он принуждал ставить свои состояния на службу его идеям, его столица Булувайо, которую он, сверхмощный государственный муж с не поддающимся определению отношением к государству, с царственным размахом заложил в качестве будущей резиденции, его войны, дипломатические акции, системы дорог, синдикаты, армии, его представление о «высоком долге интеллектуала перед цивилизацией» — все это, в грандиозном и благородном исполнении, является прелюдией зарезервированного за нами будущего, с наступлением которого окончательно завершится история западноевропейского человека.

Кто не понимает, что ничто уже не изменит этой развязки, что нужно желать *этого* либо вообще ничего не желать, что нужно любить эту судьбу либо отчаяться в будущем и в самой жизни, кто не чувствует величия, присущего и этой

* Ибо его реальная власть уже не отвечала смыслу какой бы то ни было должности.

активности властных умов, этой энергии и дисциплине твердых, как металл, натур, этой борьбе, ведущейся ледяными и абстрактнейшими средствами, кто морочит голову своим провинциальным идеализмом и тоскует по стилю жизни былых времен,— тот должен отказаться от того, чтобы понимать историю, переживать историю, делать историю.

Таким образом, Imperium Romanum предстает уже не уникальным феноменом, а нормальным продуктом строгого и энергичного, свойственного масштабам мирового города, в высшей степени практичного интеллекта и характерной финальной стадией, уже неоднократно повторявшейся, но не идентифицированной до настоящего времени. Поймем же наконец, что тайна исторической формы не лежит на поверхности и не постигается из сходства костюмов и сцен, что в человеческой истории, как и в истории растений и животных, есть явления обманчивого сходства, внутренне лишенные всякого родства,— Карл Великий и Гарун-аль-Рашид, Александр и Цезарь, войны германцев против Рима и набеги монголов на Западную Европу,— и другие явления, которые при огромном внешнем различии выражают нечто идентичное, как, скажем, Траян и Рамсес II, Бурбоны и аттический демос, Мухаммед и Пифагор. Возьмем же в толк раз и навсегда, что XIX и XX столетия, эта мнимая вершина прямолинейно восходящей всемирной истории, фактически обнаруживаются как возрастная ступень в каждой окончательно созревшей культуре,— правда, без социалистов, импрессионистов, электрических трамваев, торпед и дифференциальных исчислений, принадлежащих всего лишь к корпусу времени, однако со своей цивилизованной духовностью, обладающей в свою очередь совершенно иными возможностями внешнего оформления,— что, стало быть, современность представляет собою некую переходную стадию, которая наверняка наступает при известных условиях, что, таким образом, существуют и вполне определенные *более поздние* состояния, чем нынешние западноевропейские, что в истекшей истории они уже не раз случались и что оттого-то будущее Запада оказывается не безбрежным потоком, стремящимся вверх и вперед по курсу наших сиюминутных идеалов и с фантастическими запасами времени, но *строго ограниченным в отношении формы и длительности и неизбежно предопределенным единичным свершением истории охватом в несколько столетий,— свершением, которое, основываясь на имеющихся примерах, можно обозреть и в существенных чертах предвидеть.*

14

Кто достиг этой высоты рассмотрения, тому плоды сами падают в руки. В *одной* только мысли замыкаются и по ее усмотрению решаются все частные проблемы, десятилетиями страстно, но безрезультатно занимавшие новейший дух в сферах исследования религий, истории искусства, критики познания, этики, политики, политической экономии.

Мысль эта принадлежит к числу истин, которые, будучи раз высказаны со всей ясностью, не вызовут уже никаких возражений. Она связана с внутренними необходимостями культуры Западной Европы и ее мирочувствования. Она призвана в корне изменить жизневоззрение тех, кто полностью постиг ее, стало быть, внутренне ее себе усвоил. Мощным углублением присущей нам и необходимой картины мира является то, что всемирно-историческое развитие, в котором мы находимся и которое до сих пор мы научились рассматривать в ретроспективе как некое органическое целое, нам удается ныне прослеживать и в перспективе. О подобном мог пока мечтать только физик в своих вычислениях. Это означает, повторяю еще раз, замену птолемеевского аспекта коперниканским и, следовательно, неизмеримое расширение жизненного горизонта также и в области исторического.

До сих пор не возбранялось ожидать от будущего всего, что только взбредет в голову. Где нет фактов, там правит чувство. Впредь обязанностью каждого будет изведывать будущее в том, что *может* произойти и, значит, *произойдет* с неотвратимой неизбежностью судьбы и что, следовательно, находится вне какой-либо зависимости от личных идеалов, надежд и пожеланий. Если мы пользуемся рискованным словом «свобода», мы вольны уже осуществлять не то или иное, но только *необходимое или ничто*. Ощущать это как «благо» — вот что отличает человека фактов. Сожалеть об этом или порицать — не значит изменить это. С рождением связана смерть, с юностью старость, с жизнью вообще ее гештальт и предначертанные границы ее длительности. Современная эпоха — эпоха цивилизации, а не культуры. Тем самым отпадает за невозможностью целый ряд жизненных содержаний. Можно сожалеть об этом и облекать сожаление в пессимистическую философию и лирику — впредь так и будут делать,— но изменить этого нельзя. Недопустимым окажется уже предполагать в сегодняшней и завтрашней действительности рождение или расцвет того, что представляется желательным, вопреки достаточно внятным обратным свидетельствам исторического опыта.

Я готов выслушать возражение, что такой аспект мира, внушающий уверенность относительно контуров и направленности будущего и обрывающий далеко идущие надежды, был бы жизневраждебным и для многих просто роковым, если бы ему довелось стать однажды чем-то бóльшим, чем чистая теория, если бы он стал практическим мировоззрением группы лиц, действительно играющих роль в формировании будущего.

Я не разделяю этого мнения. Мы цивилизованные люди, а не люди готики и рококо; нам приходится считаться с суровыми и холодными фактами *закатывающейся* жизни, параллель которой обнаруживается не в Перикловых Афинах, а в цезарском Риме. О великой живописи и музыке для западноевропейского человека не может быть уже и речи. Его архитектонические возможности иссякли уже сто лет назад. У него остались лишь экстенсивные возможности. Но я не вижу никакого вреда в том, если трудолюбивое и распираемое неограниченными надеждами поколение вовремя узнает, что какой-то части этих надежд не суждено сбыться. Пусть то будут самые дорогие надежды; кто чего-нибудь да стоит, тот оправится от этого удара. Правда, для некоторых может кончиться трагически, если в решающие годы ими овладеет уверенность, что в сфере архитектуры, драмы, живописи им нечего уже покорять. Пусть же такие погибнут. До сих пор все были единодушны в том, чтобы не признавать здесь никаких ограничений; полагали, что у каждого времени есть в каждой сфере своя задача; ее находили, и, раз уж так было нужно, находили насильственным путем и с нечистой совестью; во всяком случае только после смерти выяснялось, имела ли эта вера основание и был ли труд всей жизни *необходимым или излишним*. Но каждый, если только он не закоренелый романтик, отвергнет такую лазейку. Это вовсе не та гордость, которая отличала римлян. Какой толк в людях, предпочитающих, чтобы им перед исчерпанным рудником говорили: «завтра здесь откроется новая жила» — как это делает нынешнее искусство со своими сплошь и рядом лжестилистическими образованиями,— вместо того чтобы отослать их к находящимся неподалеку и еще не обнаруженным богатым залежам глины? — Я рассматриваю это учение как благодеяние для грядущих поколений, поскольку оно указывает им, что́ возможно и, значит, необходимо и что́ не принадлежит к внутренним возможностям эпохи. Бешеные суммы ума и сил до сих пор растрачены на ложных путях. Западноевропейский человек, как бы исторически он ни думал и ни чувствовал, никогда

еще с наступлением определенного возраста не отдавал себе отчета в истинности избранного им направления. Он пробирается ощупью, ищет, сбивается с пути, если внешние обстоятельства не благоприятствуют ему. И только здесь, наконец, труд столетий предоставил ему возможность обозреть ситуацию своей жизни в контексте всей культуры и проверить, что́ он может и что́ он должен. Если под влиянием этой книги люди нового поколения обратятся к технике вместо лирики, к военно-морской службе вместо живописи, к политике вместо критики познания, то они поступят так, как я этого желаю, и лучшего нельзя им пожелать [40].

15

Остается еще установить отношение морфологии всемирной истории к философии. Каждое подлинное историческое рассмотрение есть подлинная философия — либо просто труд муравьев. Но философ-систематик пребывает в тяжком заблуждении относительно долговечности своих результатов. Он упускает из виду тот факт, что каждая мысль живет в историческом мире и, следовательно, разделяет общую участь всего преходящего. Он полагает, что высшее мышление обладает каким-то вечным и неизменным предметом, что великие вопросы во все времена суть одни и те же и что когда-нибудь можно было бы дать на них окончательный ответ.

Но вопрос и ответ слиты здесь воедино, и каждый великий вопрос, в основе которого лежит уже страстная тоска по вполне определенному ответу, имеет значимость только жизненного символа. Нет никаких вечных истин. Каждая философия есть выражение своего, и *только* своего, времени, и нет двух таких эпох, которые имели бы одинаковые философские интенции, коль скоро речь идет о действительной философии, а не о каких-то академических пустяках относительно форм суждения или категорий чувств. Водораздел пролегает не между бессмертными и преходящими учениями, а между учениями, жизненность которых удостоверена определенным промежутком времени либо и вовсе отсутствует. Непреходящесть ставших мыслей — это иллюзия. Существенное заключается в том, какой именно человек обретает в них лицо. Чем значительнее человек, тем истиннее философия — в смысле внутренней истины великого произведения искусства, что нисколько не зависит от доказуемости и даже непротиворечивости отдельных положений. В исключительном случае

она может исчерпать все содержание данной эпохи, осуществить его в себе и, придав ему значительную форму, воплотив его в великой личности, передать его таким образом дальнейшему развитию. Научный костюм, ученая маска философии не играют здесь никакой роли. Нет ничего проще, чем обосновать систему на фоне отсутствующих мыслей. Но даже и превосходная мысль мало чего стоит, если ее высказывает тупица. Только жизненная необходимость определяет ранг учения.

Оттого-то и усматриваю я пробный камень ценности мыслителя в его зоркости к великим фактам современной ему эпохи. Только здесь и решается впервые, есть ли имярек лишь ловкий кузнец систем и принципов, вращается ли он просто с достаточной изворотливостью и начитанностью в дефинициях и анализах — или это сама душа эпохи глаголет из его произведений и интуиций. Философ, не способный, ко всему прочему, схватить и обуздать действительность, никогда не будет первоклассным. Досократики были купцами и политиками большого стиля. Платон едва не поплатился жизнью, вознамерившись осуществить в Сиракузах свои политические идеи. Тот же Платон обнаружил ряд геометрических положений, которые и дали Евклиду возможность построить систему античной математики. Паскаль, известный Ницше лишь в качестве «надломленного христианина» [41], Декарт, Лейбниц были первыми математиками и техниками своего времени.

Великие «досократики» Китая от Кван-цзы (около 670 года) до Конфуция (550—478) были государственными мужами, правящими монархами, законодателями, подобно Пифагору и Парменид, Гоббсу и Лейбницу. Лишь с Лао-цзы, противника всякого рода государственной власти и большой политики, фанатика маленьких мирных общин, появляется отрешенность от мира и прагмафобия первых ростков закоулочной катедер-философии. Но для своей эпохи, ancien régime [42] Китая, он представлял собою исключение по сравнению с тем ярким типом философа, для которого теория познания означала знание великих условий действительной жизни.

Здесь-то и нахожу я сильное возражение против всех философов недавнего прошлого. Чего им недоставало, так это решительной позиции в действительной жизни. Никто из них ни одним поступком, ни одной властной мыслью не посягнул на высокую политику, на развитие современной техники, средств сообщения, народного хозяйства, на какой-либо аспект *крупномасштабной* действительности. Ни с одним из них не приходится хоть сколько-нибудь считаться

в области математики, физики, общественно-политической науки, как это было еще в случае Канта. Чтобы понять, что это значит, достаточно простого взгляда на другие эпохи. Конфуций неоднократно был министром; Пифагор организовал значительное* политическое движение, напоминающее государство Кромвеля и все еще весьма недооцениваемое специалистами по истории древнего мира. Гёте, чье заведование министерством было образцовым и которому, увы, для полного размаха недоставало великого государства, проявлял интерес к строительству Суэцкого и Панамского каналов со всеми их последствиями в мировой экономике и точно предвидел срок его осуществления[43]. Американская хозяйственная жизнь, ее обратное воздействие на старую Европу и набирающая уже темп машинная индустрия постоянно занимали его внимание. Гоббс был одним из инициаторов великого плана приобретения Южной Америки для Англии. И хотя дело не пошло тогда дальше захвата Ямайки, все же он снискал себе славу одного из основателей английской колониальной империи. Лейбниц, несомненно самый мощный ум в западноевропейской философии, основоположник дифференциального исчисления и analysis situs[44], наряду с целым рядом крупно-политических планов, в которых он принимал участие, обосновал в меморандуме Людовику XIV, составленном в целях политической релаксации Германии, значение Египта для французской мировой политики. Его мысли настолько опередили эпоху (1672), что впоследствии были убеждены, будто Наполеон использовал их при своей экспедиции на Восток. Лейбниц уже тогда констатировал то, что Наполеон все отчетливее понимал, начиная с Ваграма, именно, что приобретения на Рейне и в Бельгии не смогли бы надолго улучшить положение Франции и что Суэцкий перешеек станет однажды ключом к мировому господству. Без сомнения, король не оказался достаточно зрелым для глубоких и стратегических рассуждений философа.

Становится стыдно, когда переводишь взгляд с людей такого калибра на сегодняшних философов. Какая ничтожность во всем личном! Какая заурядность политического и практического горизонта! Отчего одно уже представление о том, что кому-либо из них пришлось бы доказывать свой духовный ранг в качестве государственного мужа, дипломата, организатора большого стиля, руководителя какого-то мощного колониального, торгового или транспортного предприятия, внушает прямо-таки жалость? Но это признак

* Ср. т. 2, с. 371 сл.

не углубленности в себя, а отсутствия весомости. Тщетно оглядываюсь я вокруг, ища среди них кого-то, кто составил бы себе имя хотя бы *одним* глубоким и опережающим суждением по какому-либо решающему злободневному вопросу. Сплошь и рядом наталкиваюсь я на провинциальные мнения, каковые можно услышать от кого угодно. Я спрашиваю себя, беря в руки книгу современного мыслителя, догадывается ли он вообще о фактическом положении дел в мировой политике, о великих проблемах мировых городов, капитализма, будущности государства, связи техники с развязкой цивилизации, русской стихии, науки. Гёте понял бы и полюбил бы все это. Среди живущих философов нет ни одного, кто охватил бы это единым взором[45]. Речь идет, я повторяю, не о содержании философии, а о несомненном симптоме ее внутренней необходимости, ее плодотворности и ее символической значимости.

Не следовало бы обманываться насчет возможных последствий этого негативного результата. Очевидно, упущен из виду последний смысл философской активности. Ее путают с проповедью, агитацией, фельетоном или специальной наукой. От перспективы, открывающейся с высоты птичьего полета, опустились до лягушачьей перспективы. Ситуация упирается ни больше ни меньше как в вопрос: *возможна* ли вообще сегодня или завтра подлинная философия? В противном случае лучше было бы стать плантатором или инженером, чем-нибудь настоящим и действительным, вместо того чтобы пережевывать жвачку затасканных тем под предлогом «нового подъема философской мысли», и лучше уж сконструировать авиационный двигатель, чем еще одну, и столь же никчемную, теорию апперцепции. Поистине убогое содержание жизни, где приходится снова и чуть иначе формулировать взгляды на понятие воли и психофизического параллелизма, чем это было сделано сотней предшественников. Это, пожалуй, может еще быть «профессией», философией это быть не может. Что не охватывает и не изменяет всей жизни эпохи до самых сокровенных ее глубин, то не должно подлежать оглашению. И то, что еще вчера было возможно, сегодня по меньшей мере не является уже необходимым.

Я люблю глубину и утонченность математических и физических теорий, по сравнению с которыми эстетик и физиолог выглядят просто халтурщиками. За роскошно ясные, высокоинтеллектуальные формы какого-нибудь экспресс-парохода, сталелитейного завода, прецизионного аппарата, изощренность и элегантность иных химических и оптических процедур я отдам весь стильный хлам нынешних прикладных искусств с живописью и архитектурой в придачу.

Я предпочитаю римский акведук всем римским храмам и статуям. Я люблю Колизей и гигантские своды Палатина, поскольку еще и сегодня коричневыми массами своих кирпичных конструкций они являют взору *доподлинный* римский дух, грандиозное практическое чутье их инженеров. Они стали бы мне безразличны, если бы все еще сохранялась пустая и надменная мраморная роскошь цезарей с ее вереницами статуй, фризами и вычурными архитравами. Достаточно взглянуть на реконструкцию императорских форумов: взору предстанет точное подобие современных выставок, назойливых, громадных, пустых, некоего рода бахвальство материалом и размерами, совершенно чуждое перикловскому греку и человеку рококо, как, впрочем, это же в равной степени демонстрируют руины Луксора и Карнака времен Рамсеса II, египетский стиль модерн 1300 года до Р. Х. Недаром подлинный римлянин презирал Graeculi histrionem[46], «артиста», «философа» на почве римской цивилизации. Искусствам и философии не было уже места в эту эпоху: они оказывались иссякшими, затасканными, излишними. Ему подсказывал это его инстинкт жизненных реальностей. Один римский закон имел больше веса, чем вся тогдашняя лирика и метафизика школ. И я утверждаю, что в ином изобретателе, дипломате и финансисте нынче скрыт более основательный философ[47], чем во всех тех, кто занимается плоским ремеслом экспериментальной психологии. Такова ситуация, которая все снова и снова возникает на определенной исторической ступени. Было бы нелепым, если бы какому-то умственно одаренному римлянину, вместо того чтобы в качестве консула или претора командовать войском, устраивать провинцию, строить города и дороги или «быть первым» в Риме, вздумалось вынашивать какую-нибудь новую ублюдочную разновидность послеплатоновской катедер-философии в Афинах или Родосе. Естественно, никто этого и не сделал. Это не отвечало направлению времени и могло, следовательно, привлекать лишь людей третьего сорта, которых всегда хватает как раз на дух времени позавчерашнего дня. Очень серьезный вопрос — наступила ли уже эта стадия для нас или еще нет.

Век чисто экстенсивной деятельности при отсутствии спроса на высокохудожественную и метафизическую продукцию — скажем вкратце, иррелигиозная эпоха, что вполне идентично с понятием мирового города, — есть время упадка. Несомненно. Но мы не *выбирали* этого времени. Мы не в силах изменить того, что родились людьми первых заморозков полной цивилизации, а не на залитом солнцем горизонте зрелой культуры во времена Фидия или Моцарта. Все

зависит от того, насколько мы способны уяснить себе это положение, эту судьбу и понять, что можно обманывать себя относительно нее, но не уйти от нее. Кто не сознается себе в этом, тот не идет в счет среди людей своего поколения. Он остается глупцом, шарлатаном или педантом.

Прежде чем приступить в настоящее время к какой-либо проблеме, следует, таким образом, задать себе вопрос — вопрос, ответ на который подсказывается уже инстинктом подлинно призванных, — что́ под силу человеку нашего времени и что́ он должен запретить самому себе. Существует всегда лишь крайне незначительное число метафизических задач, решение которых зарезервировано за определенной эпохой мышления. И уже снова целый мир лежит между временем Ницше, когда еще веял последний ветер романтики, и современностью, которая решительно покончила со всякого рода романтикой.

Систематическая философия была завершена на исходе XVIII столетия. Кант придал ее крайним возможностям значительную и — для западноевропейского духа — во многом окончательную форму. За ней следует, как в случае Платона и Аристотеля, специфически городская, не спекулятивная, а практическая, иррелигиозная, этически-общественная философия. На Западе она начинается — соответственно школам «эпикурейца» Ян Чжу, «социалиста» Мо-цзы, «пессимиста» Чжуан-цзы, «позитивиста» Мэн-цзы в китайской цивилизации и школам киников, киренаиков, стоиков и эпикурейцев в античной — с Шопенгауэра, который впервые поставил волю к жизни («творческую жизненную силу») в средоточие своего мышления, но под давлением внушительной традиции все еще сохранил в силе устаревшие различения явления и вещи в себе, формы и содержания созерцания, рассудка и разума, чем завуалировал более глубокую тенденцию своего учения. Это та же творческая воля к жизни, которая шопенгауэриански отрицалась в Тристане и дарвинистически утверждалась в Зигфриде, которую Ницше блистательно и театрально сформулировал в Заратустре, которая гегельянцу Марксу послужила поводом к политико-экономической, а мальтузианцу Дарвину — к зоологической гипотезам, преобразившим сообща и незаметно мирочувствование западноевропейского горожанина, — воля к жизни, которая вызвала целый ряд однотипных трагических концепций, от геббелевской Юдифи до ибсеновского Эпилога, и исчерпала тем самым круг подлинных философских возможностей.

Систематическая философия нынче бесконечно далека нам; этическая философия завершена. Остается еще *третья*,

соответствующая в пределах западного духовного мира античному скептицизму возможность, характеризуемая неведомым до сих пор методом сравнительной исторической морфологии. Возможность, т. е. необходимость. Античный скептицизм аисторичен: он сомневается, говоря просто «нет». Скептицизм Запада обязан, если он обладает внутренней необходимостью, если он должен явить собою символ нашей клонящейся к концу душевности, быть насквозь историчным. Он упраздняет, понимая все относительно, как историческое явление. Он действует физиогномически. Скептическая философия вступает в эпоху эллинизма как отрицание философии — ее считают бесцельной. В противовес этому *мы* принимаем *историю философии* как последнюю серьезную тему философии. Это и есть скепсис. Отрицаются абсолютные точки зрения: греком, когда он улыбается прошлому своего мышления; нами, когда мы понимаем это прошлое как организм.

В настоящей книге предпринята попытка бегло набросать эскиз этой «нефилософской философии» будущего — последней, должно быть, в Западной Европе. Скептицизм — это выражение чистой цивилизации; он разлагает картину мира предшествовавшей культуры. Здесь имеет место сведéние все более давних проблем в плоскость генетического. Убеждение, что все *существующее* есть равным образом и *ставшее,* что в основе всего естественного и познаваемого лежит историческое, что мир-как-действительность препостулируется Я-как-возможностью, нашедшей в нем свое осуществление; осознание того, что не только в «что», но и в «когда» и «как давно» покоится глубокая тайна,— все это ведет к признанию факта, что существующее, чем бы еще оно ни было, должно быть к тому же и *выражением чего-то живого.* Познания и оценки — это также действия живых людей. Для прошлого мышления внешняя действительность была продуктом познания и поводом к этическим оценкам; для будущего она есть главным образом *выражение и символ. Морфология всемирной истории неминуемо становится универсальной символикой.*

Тем самым отпадает и претензия высшего мышления на обладание всеобщими и вечными истинами. Истины существуют только по отношению к определенному человеческому типу. Соответствующим образом и моя философия является выражением и отображением лишь западной души, в отличие, скажем, от античной и индийской, и притом *лишь* в ее нынешней, цивилизованной стадии, чем и определяются ее мировоззрительное содержание, ее практические последствия и сфера ее значимости.

16

Наконец я позволю себе одно личное замечание. В 1911 году я намеревался набросать нечто вроде очерка о некоторых политических явлениях современности с проистекающими из них возможными выводами относительно будущего, представив все это на более широком горизонте. Мировая война, как ставшая уже неизбежной внешняя форма исторического кризиса, приблизилась тогда вплотную, и речь шла о том, чтобы понять ее из духа предыдущих — не лет — столетий. В процессе этой поначалу небольшой работы* невольно возникло убеждение, что для действительного понимания эпохи необходим гораздо более широкий выбор объема оснований, что совершенно невозможно ограничить исследование подобного рода какой-нибудь частной эпохой и кругом ее политических фактов, удерживать его в рамках прагматических соображений и даже отказаться от чисто метафизических, в высшей степени трансцендентных рассмотрений, если только нет желания отказаться и от более глубокой необходимости каждого отдельного разультата. Становилось ясным, что политическая проблема не может быть понята из самой политики и что существенные черты, скрытые в глубине, зачастую осязаемо проявляются лишь в сфере искусства, часто даже только в форме весьма отдаленных научных и чисто философских мыслей. Даже политико-социальный анализ последних десятилетий XIX столетия, этой стадии напряженного спокойствия между двумя мощными, зримыми на расстоянии событиями — тем, которое силою революции и Наполеона на столетие вперед определило картину западноевропейской действительности, и другим, чреватым по меньшей мере одинаковыми последствиями, которое приближалось с возрастающей быстротой,— оказался неосуществимым без привлечения в конце концов *всех* великих проблем бытия в их полном объеме. Ибо в исторической, как и в естественной, картине мира не выплывает наружу ни одна мельчайшая деталь, без того чтобы в ней не была бы воплощена вся сумма глубочайших тенденций. Таким образом первоначальная тема расширилась до чудовищных размеров. Целая пропасть внезапных, по большей части совершенно новых вопросов и связей возникла сама по себе. Наконец стало абсолютно ясно, что ни один фрагмент истории не может быть действительно освещен, пока не будет выяснена тайна всемирной истории вообще, точнее, тайна истории

* Она разбросана теперь во втором томе, с. 518 сл., 558 сл., 626 сл.

высшего человеческого типа как органического единства, наделенного вполне правильной структурой. А как раз это до сих пор не было еще сделано.

С этого момента с нарастающей полнотой стали обнаруживаться часто предчувствуемые, временами затрагивающиеся, но ни разу еще не понятые отношения, которые связывают формы изобразительных искусств с формами войны и государственного управления, глубокое сродство между политическими и математическими структурами одной и той же культуры, между религиозными и техническими воззрениями, между математикой, музыкой и пластикой, между хозяйственными и познавательными формами. Глубоко внутренняя зависимость новейших физических и химических теорий от мифологических представлений наших германских предков, полная конгруэнтность стиля трагедии, динамической техники и современного денежного оборота, тот поначалу странный, а потом самоочевидный факт, что перспектива масляной живописи, книгопечатание, система кредита, дальнобойное орудие, контрапунктическая музыка, с одной стороны, обнаженная статуя, полис, изобретенная греками монета — с другой, суть идентичные выражения одного и того же душевного принципа,— все это не вызывало никакого сомнения, и поверх всего в ярчайшем свете предстал факт, что эти мощные *группы морфологического сродства,* каждая из которых символически изображает особый тип человека в общей картине всемирной истории, имеют строго симметричное строение. Эта перспектива и обнажает впервые подлинный стиль истории. Ее, поскольку и сама она в свою очередь является симптомом и выражением некой эпохи и внутренне возможна, а значит, и необходима только в наше время и только для западноевропейских людей, можно отдаленно сравнить лишь с некоторыми интуициями новейшей математики в области трансформационных групп. Вот эти мысли и занимали меня на протяжении долгих лет, поначалу смутно и неопределенно, пока наконец отмеченный импульс не придал им осязаемую форму.

Я увидел современность — близящуюся мировую войну — в совершенно ином свете. Это была уже не единственная в своем роде констелляция случайных, зависящих от национальных настроений, личных влияний и хозяйственных тенденций фактов, на которых историк с помощью какой-либо каузальной схемы политического или социального характера отчеканивает видимость единства и объективной необходимости: это был *тип исторического стыка времен,* занимавшего биографически *предопределенное в ходе столетий место* в точно установленных границах большого ис-

торического организма. Несметное число самых страстных вопросов и доводов, рассеянных и разрозненных нынче в тысяче книг и мнений на ограниченном горизонте какой-либо одной специальности и оттого дразнящих, гнетущих и запутывающих, но не освобождающих,— все это и характеризует великий кризис. Каждый знает их, но никому не удается опознать их идентичность. Упомяну совершенно не понятые в своем последнем значении проблемы искусства, лежащие в основе споров о форме и содержании, о линии или пространстве, о рисунке или живописи, понятия стиля, смысла импрессионизма и музыки Вагнера; назову еще упадок искусства, растущее сомнение в ценности науки; тяжкие вопросы, проистекающие из победы мирового города над крестьянством: бездетность, бегство из деревни; социальное положение флюктуирующего четвертого сословия; кризис материализма, социализма, парламентаризма; отношение отдельного человека к государству; проблему собственности и зависящую от нее проблему брака; и далее, в совершенно другой, казалось бы, области,— массовый наплыв этнопсихологических трудов, посвященных мифам и культам, истокам искусства, религии, мышления, проблемам, которые внезапно стали трактоваться уже не идеологически, а строго морфологически,— вот круг вопросов, нацеленных на исключительно *одну,* ни разу еще не осознанную с достаточной ясностью загадку истории вообще. Взору предлежат тут не бесчисленные задачи, но неизменно *одна и та же.* Каждый предчувствовал здесь что-то, но никто со своей узкой точки зрения не нашел единственного и объемлющего решения, витавшего в воздухе со времен Ницше, который держал уже в руках ключ ко всем решающим проблемам, но так и не осмелился, будучи романтиком, взглянуть в упор на строгую действительность.

В этом, впрочем, таится и глубокая необходимость заключительного учения, которое должно было появиться и могло появиться только в настоящее время. Оно отнюдь не есть посягательство на существующие идеи и свершения. Оно скорее *подтверждает* все то, что было поиском и достижением целых поколений. Этот скептицизм являет собою совокупность действительно живых тенденций, пронизывающих все специальности, независимо от их замыслов и целей.

Но самым главным оказалось, наконец, обнаружение той противоположности, исходя из которой только и можно было постичь сущность истории,— противоположности *истории и природы.* Я повторяю: человек, как элемент и носитель мира, является не только членом природы, но и членом

истории — *второго космоса,* обладающего иным порядком и иным содержанием и совершенно запущенного в угоду первому со стороны решительно всей метафизики. Что навело меня по первом размышлении на этот *основной вопрос* нашего мироосознания, было наблюдение, из которого явствовало, что нынешний историк, блуждая ощупью по чувственно осязаемым событиям, по ставшему, мнит себя уже обладателем истории, хода вещей, самого *становления* — предрассудок, свойственный всем приверженцам только рассудочного познания, без толики созерцания*, и озадачивавший уже великих элеатов, когда они утверждали, что как раз для познающего нет никакого становления, а есть бытие (ставшесть). Иными словами: историю рассматривали как природу, в смысле объекта физика, и трактовали ее сообразно этому. Отсюда и берет свое начало роковая ошибка, когда принципы каузальности, закона, системы, стало быть, структура неподвижного бытия привносятся в аспект свершения. В общем, вели себя так, как если бы существовала какая-то человеческая культура, примерно так же, как существует электричество или гравитация, с одними и теми же в принципе возможностями анализа; тщеславие вынуждало копировать привычки естествоиспытателей, так что при случае задавались еще вопросом, что же *есть* готика, ислам, античный полис, но при этом избегали вопроса, почему эти символы живого *должны были* обнаружиться как раз *тогда* и *там, в этой именно форме и на этот срок*. И по мере того как выявлялась хоть одна из бесчисленных схожих черт

* Философией этой книги я обязан философии Гёте, еще и сегодня остающейся почти неизвестной[48], и лишь в гораздо меньшей степени философии Ницше. Место Гёте в западноевропейской метафизике все еще не понято. Его даже не упоминают, говоря о философии. На беду, он не зафиксировал своего учения в застывшей системе; оттого-то систематики и смотрят на него сквозь пальцы. Но он был философом. По отношению к Канту он занимает то же положение, что и Платон по отношению к Аристотелю[49], а свести Платона в систему является столь же сомнительной затеей. Платон и Гёте представляют философию становления, Аристотель и Кант — философию ставшего. Здесь интуиция противостоит анализу. Что едва ли поддается рассудочной передаче, обнаруживается в отдельных заметках и стихотворениях Гёте, скажем в Орфических первоглаголах, в строфах вроде «Когда в Бескрайнем» и «Никому не говорите»[50], которые вполне можно рассматривать как выражение *совершенно определенной* метафизики. В следующем изречении я не сумел бы изменить ни одного слова: *«Божество действенно в живом, а не в мертвом; оно в становящемся и преображающемся, а не в ставшем и застывшем. Оттого-то разум в своей тенденции к Божественному имеет дело лишь со становящимся, живым, рассудок же — со ставшим, застывшим, чтобы использовать его»* (Эккерману)[51]. Это предложение содержит всю мою философию.

далеко разделенных между собой в пространстве и времени исторических феноменов, довольствовались просто тем, что регистрировали ее, добавляя от себя несколько остроумных замечаний о диковинности совпадения, о Родосе как «Венеции древнего мира» или о Наполеоне как новом Александре, вместо того чтобы именно в этом случае, где *проблема судьбы* выступает как доподлинная проблема истории (или, что то же, как *проблема времени*), со всей серьезностью делать ставку на научно урегулированную физиогномику и отыскивать ответ на вопрос о действующей здесь необходимости совершенно иного рода, не имеющей ничего общего с каузальностью. Уже одно то, что каждое явление предлагает некую метафизическую загадку самим фактом своей расположенности в *никогда не безразличном* к нему контексте времени, что, ко всему прочему, приходится спрашивать себя, какая еще *живая* взаимосвязь, наряду с неорганически-законоприродной, существует в картине мира — будучи, конечно же, излучением *всего* человека, а не только, как полагал Кант, познающего, — что явление представляет собою не только факт в призме рассудка, но и выражение душевного, не только объект, но и символ, и притом от высочайших религиозных и художественных творений до мелочей повседневной жизни, — это было в философском смысле чем-то новым.

Наконец я отчетливо увидел перед собой решение, в чудовищных контурах, исполненное внутренней необходимости, — решение, опирающееся на единственный принцип, который нужно было найти и который до сих пор не был найден, нечто, преследовавшее и привлекавшее меня с самой юности и вместе с тем мучившее, поскольку я ощущал его присутствие как предложенную мне задачу, но не мог схватить ее. Так, по несколько случайному поводу, возникла настоящая книга, в качестве предварительного выражения новой картины мира, отягченная — я знаю это — всеми ошибками первой попытки, неполная и наверняка не лишенная противоречий. Все-таки, по моему убеждению, она содержит неопровержимую формулировку мысли, которая, повторю это снова, будучи раз высказанной, не вызовет уже никаких возражений.

Ближайшей темой ее, таким образом, является анализ конца западноевропейской, распространенной нынче по всему земному шару культуры. Цель, однако, сводится к разработке некой философии и свойственного ей метода сравнительной морфологии всемирной истории, подвергаемого здесь проверке. Соответственным образом работа распадается на две части. Первая, «Гештальт и действительность»,

исходит из *языка форм* великих культур, стремится проникнуть до самых корней его происхождения и получает таким образом основания определенной символики. Вторая, «Всемирно-исторические перспективы», исходит из *фактов действительной жизни* и пытается извлечь из исторического праксиса высшего человечества квинтэссенцию исторического опыта, на основании которой нам удастся взять в свои руки устройство нашего будущего.

Нижеследующие таблицы дают обзор того, что было получено в результате исследования. Они могли бы вместе с тем дать некоторое представление о плодотворности и значимости нового метода[52].

I

ТАБЛИЦА «ОДНОВРЕМЕННЫХ» ДУХОВНЫХ ЭПОХ

ИНДИЙСКАЯ КУЛЬТУРА с 1500	*АНТИЧНАЯ КУЛЬТУРА с 1100*	*АРАБСКАЯ КУЛЬТУРА с 0*	*ЗАПАДНАЯ КУЛЬТУРА с 900*

ВЕСНА

ЛАНДШАФТНО-ИНТУИТИВНАЯ СТИХИЯ. МОЩНЫЕ ТВОРЕНИЯ ПРОБУЖДАЮЩЕЙСЯ, ОПУТАННОЙ СНАМИ ДУШИ. СВЕРХЛИЧНОЕ ЕДИНСТВО И ПОЛНОТА

1. РОЖДЕНИЕ МИФА БОЛЬШОГО СТИЛЯ КАК ВЫРАЖЕНИЕ НОВОГО БОГОЧУВСТВОВАНИЯ. МИРОВОЙ СТРАХ И МИРОВАЯ ТОСКА

1500—1200	*1100—800*	*0—300*	*900—1200*
Религия вед	Эллинско-италийская «деметрийская» народная религия	Первохристианство Мандейцы, Маркион, гносис	Германский католицизм Эдда (Бальдур)
	Олимпийский миф	Синкретизм (Митра, Баал)	Бернард Клервоский, Иоахим Флорский, Франциск Ассизский
Арийские героические сказания	Гомер	Евангелия Апокалиптика	Народный эпос (Зигфрид), рыцарский эпос (Грааль)
	Сказание о Геракле и Тесее	Христ., мазд., языч. легенды	Западные легенды о святых

2. РАННЕЕ МИСТИКО-МЕТАФИЗИЧЕСКОЕ ОФОРМЛЕНИЕ НОВОГО ВЗГЛЯДА НА МИР. ВЫСОКАЯ СХОЛАСТИКА

Содержится в древнейших частях вед	Древнейшая, изустная орфика, этрусская дисциплина	Ориген (†254), Плотин (†269)	Фома Аквинский (†1274)
			Дунс Скот (†1308)
	Последействие: Гесиод, космогония	Мани (†276), Ямвлих (†330) Авеста, Талмуд, патристика	Данте (†1321), Экхарт (†1329) Мистика и схоластика

ЛЕТО

СОЗРЕВАЮЩАЯ СОЗНАТЕЛЬНОСТЬ. ПЕРВЫЕ РОСТКИ ГРАЖДАНСКО-ГОРОДСКОГО И КРИТИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ

3. РЕФОРМАЦИЯ: В РАМКАХ РЕЛИГИИ НАРОДНЫЙ ПРОТЕСТ ПРОТИВ ВЕЛИКИХ ФОРМ РАННЕЙ ЭПОХИ

Брамины, древнейшие элементы упанишад (X—IX вв.)	Орфическое движение Религия Диониса «Религия Нумы» (VII век)	Августин (†430) Несторианцы (ок. 430) Монофизиты (ок. 450) Маздак (ок. 500)	Николай Кузанский (†1464) Гус (†1415), Савонарола, Карлштадт, Лютер, Кальвин (†1564)

4. НАЧАЛО ЧИСТО ФИЛОСОФСКОЙ ФОРМУЛИРОВКИ МИРОЧУВСТВОВАНИЯ. ПРОТИВОПОЛОЖНОСТЬ ИДЕАЛИСТИЧЕСКИХ И РЕАЛИСТИЧЕСКИХ СИСТЕМ

Содержится в упанишадах	Великие досократики (VI—V вв.)	Византийская, иудейская, сирийская, коптская, персидская литература VI—VII вв.	Галилей, Бэкон, Декарт, Бруно, Бёме, Лейбниц (XVI—XVII вв.)

5. СОЗДАНИЕ НОВОЙ МАТЕМАТИКИ. КОНЦЕПЦИЯ ЧИСЛА КАК ОТРАЖЕНИЯ И СУЩНОСТИ ФОРМЫ МИРА

Утрачено	Число как величина (мера) (геометрия, арифметика) Пифагорейцы с 540	Неопределенное число (алгебра) Развитие не исследовано	Число как функция (анализ) Декарт, Паскаль, Ферма ок. 1630 Ньютон, Лейбниц ок. 1670

6. ПУРИТАНИЗМ: РАЦИОНАЛИСТИЧЕСКИ-МИСТИЧЕСКОЕ СКУДЕНИЕ РЕЛИГИОЗНОГО НАЧАЛА

Следы в упанишадах	Пифагорейский союз с 540	Мухаммед 622 Павликиане, иконоборцы с 650	Английские пуритане с 1620 Французские янсенисты с 1640 (Пор-Рояль)

ОСЕНЬ

ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ БОЛЬШИХ ГОРОДОВ. КУЛЬМИНАЦИЯ СТРОГО УМСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

7. «ПРОСВЕЩЕНИЕ»: ВЕРА ВО ВСЕМОГУЩЕСТВО РАССУДКА. КУЛЬТ «ПРИРОДЫ». «РАЗУМНАЯ РЕЛИГИЯ»

Сутры; санкхья; Будда;	Софисты V в.	Мутазилиты	Английские сенсуалисты (Локк)
относительно поздние упанишады	Сократ (†399) Демокрит (†ок. 360)	Суфизм Наццам, аль-Кинди (ок. 830)	Французские энциклопедисты (Вольтер); Руссо

8. КУЛЬМИНАЦИЯ МАТЕМАТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ. ВЫСВЕТЛЕНИЕ МИРА ФОРМ ЧИСЕЛ

Утрачено	Архит (†365), Платон (†346)	Не исследовано (теория чисел, сферическая тригонометрия)	Эйлер (†1783), Лагранж (†1813)
	Евдокс (†355)		Лаплас (†1827)
(Значимость положения. Ноль как число)	(Конические сечения)		(Проблема бесконечно малых)

9. ВЕЛИКИЕ ЗАВЕРШАЮЩИЕ СИСТЕМЫ

ИДЕАЛИЗМА: йога, веданта	Платон (†346)	аль-Фараби (†950)	Гёте	Шеллинг
ТЕОРИИ ПОЗНАНИЯ: Вайшешика				Гегель
ЛОГИКИ: Ньяя	Аристотель (†322)	Авиценна (†ок. 1000)	Кант	Фихте

ЗИМА

НАЧАЛО КОСМОПОЛИТИЧЕСКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ. УГАСАНИЕ ДУШЕВНОЙ ТВОРЧЕСКОЙ СИЛЫ. САМА ЖИЗНЬ СТАНОВИТСЯ ПРОБЛЕМАТИЧНОЙ. ЭТИКО-ПРАКТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ ИРРЕЛИГИОЗНОГО И НЕМЕТАФИЗИЧЕСКОГО КОСМОПОЛИТИЗМА

10. МАТЕРИАЛИСТИЧЕСКОЕ МИРОВОЗЗРЕНИЕ: КУЛЬТ НАУКИ, ПОЛЬЗЫ, СЧАСТЬЯ

Санкхья, Чарвака (Локаята)	Киники, киренаики, последние софисты (Пиррон)	Коммунистические, атеистические, эпикурейские секты эпохи Аббасидов «Братья Чистоты»	Бентам, Конт, Дарвин, Спенсер, Штирнер, Маркс, Фейербах

11. ЭТИКО-ОБЩЕСТВЕННЫЕ ЖИЗНЕННЫЕ ИДЕАЛЫ: ЭПОХА «ФИЛОСОФИИ БЕЗ МАТЕМАТИКИ». СКЕПСИС

Течения эпохи Будды	Эллинизм Эпикур (†270), Зенон (†265)	Течения в исламе	Шопенгауэр, Ницше Социализм, анархизм, Геббель, Вагнер, Ибсен

12. ВНУТРЕННЕЕ ЗАВЕРШЕНИЕ МАТЕМАТИЧЕСКОГО МИРА ФОРМ. ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ МЫСЛИ

Утрачено	Евклид, Аполлоний (ок. 300) Архимед ок. 250	аль-Хорезми 800, Ибн Курра 850 аль-Кархи, аль-Бируни X в.	Гаусс (†1855), Коши (†1857) Риман (†1866)

13. СПАД АБСТРАКТНОЙ МЫСЛИТЕЛЬНОСТИ ДО ПРОФЕССИОНАЛЬНО-НАУЧНОЙ КАТЕДЕР-ФИЛОСОФИИ. ЛИТЕРАТУРА КОМПЕНДИУМОВ

«Шесть классических систем»	Академия, перипатетика, стоики, эпикурейцы	Школы Багдада и Басры	Кантианцы «Логики» и «психологи»

14. РАСПРОСТРАНЕНИЕ ПОСЛЕДНЕГО МИРОНАСТРОЕНИЯ

Индийский буддизм с 500	Эллинистическо-римский стоицизм с 200	Практический фатализм ислама с 1000	Этический социализм, распространяющийся с 1900

II

ТАБЛИЦА «ОДНОВРЕМЕННЫХ» ЭПОХ ИСКУССТВА

ЕГИПЕТСКАЯ КУЛЬТУРА	*АНТИЧНАЯ КУЛЬТУРА*	*АРАБСКАЯ КУЛЬТУРА*	*ЗАПАДНАЯ КУЛЬТУРА*

ГЛУБОКАЯ ДРЕВНОСТЬ

ХАОС ПЕРВОЗДАННЫХ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ ФОРМ. МИСТИЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА И НАИВНАЯ ИМИТАЦИЯ

Эпоха тинитов 2830—2600 Стимул: шумерское (переднеазиатское) влияние	Микенская эпоха 1600—1100 позднеегипетское (минойское), поздневавилонское (малоазиатское) влияние	Персидско-селевкидская эпоха 500—0 позднеантичное (эллинистическое), позднеиндийское (индо-иранское?) влияние	Меровинго-каролингская эпоха 500—900 «позднеарабское» (мавританско-византийское) влияние

КУЛЬТУРА

ИСТОРИЯ ЖИЗНИ СТИЛЯ, ФОРМИРУЮЩЕГО ВСЕ ВНЕШНЕЕ БЫТИЕ. ЯЗЫК ФОРМ ГЛУБОЧАЙШЕЙ СИМВОЛИЧЕСКОЙ НЕОБХОДИМОСТИ

I. РАННЯЯ ЭПОХА: ОРНАМЕНТ И АРХИТЕКТУРА КАК ЭЛЕМЕНТАРНОЕ ВЫРАЖЕНИЕ ЮНОГО МИРОЧУВСТВОВАНИЯ («ПРИМИТИВЫ»)

ДРЕВНЕЕ ЦАРСТВО 2600—2200	ДОРИКА 1100—650	РАННЕАРАБСКИЙ МИР ФОРМ (сасанидские, византийские, армянские, сирийские, сабейские, «позднеантичные», «древнехристианские» формы) 0—500	ГОТИКА 900—1500

1. РОЖДЕНИЕ И ПОДЪЕМ. ВЫРАСТАЮЩИЕ ИЗ ДУХА ЛАНДШАФТА, БЕССОЗНАТЕЛЬНО СОТВОРЕННЫЕ ФОРМЫ

4—5-я династии: 2550—2320 Геометрический храмовый стиль	XI—IX вв. Деревянная архитектура	I—III вв. Культовые интерьеры	XI—XIII вв. Романтика и ранняя готика

Пирамидный храм	Дорическая колонна	Базилика, купольная постройка (Пантеон как мечеть), арки на колоннах, вьющийся узор, заполняющий плоскость	Сводчатые соборы
Ряды растительных колонн Ряды плоскостных рельефов	Архитрав Геометрический (дипилоновый) стиль		Система распорок, оконная роспись, кафедр. пластика
Могильные статуи	Могильные вазы	Саркофаги	

2. ЗАВЕРШЕНИЕ РАННЕГО ЯЗЫКА ФОРМ. ИСЧЕРПАНИЕ ВОЗМОЖНОСТЕЙ И ПРОТИВОРЕЧИВОСТЬ

6-я династия: 2320—2200 Угасание стиля пирамид и эпико-идиллического рельефа Расцвет архаической изобразит. пластики	VIII—VII вв. Конец высокоархаического дорическо-этрусского стиля Протокоринфская древнеаттическая (мифологич.) вазовая роспись	IV—V вв. Конец образных персидско-сирийско-коптских искусств Подъем мозаичной живописи и арабески	XIV—XV вв. Поздняя готика и Ренессанс. Расцвет и конец фрески и статуи: от Джотто (готика) до Микеланджело (барокко). Сиена, Нюрнберг. Готическое плоскостное изображение от Ван Эйка до Гольбейна. Контрапункт и масляная живопись

194

II. ПОЗДНЯЯ ЭПОХА: ОБРАЗОВАНИЕ ГРУППЫ УРБАНИСТИЧЕСКИ-СОЗНАТЕЛЬНЫХ, ИЗБРАННЫХ, НЕСОМЫХ ОТДЕЛЬНЫМИ ЛИЧНОСТЯМИ ИСКУССТВ («ВЕЛИКИЕ МАСТЕРА»)

СРЕДНЕЕ ЦАРСТВО 2040—1790	ИОНИКА 650—350	ПОЗДНЕАРАБСКИЙ МИР ФОРМ (персидско-несторианские, византийско-армянские, исламско-мавританские формы) 500—800	БАРОККО 1500—1800

3. ВЫРАБОТКА ЗРЕЛОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ

11-я династия: 2130—1990 Хрупкое и значительное, почти бесследно исчезнувшее искусство	Завершение храмового тела (периптер, каменная постройка). Ионическая колонна Господство фресковой живописи до Полигнота (460) Расцвет свободной объемной пластики («Аполлон Тенейский» до Агелада)	Завершение пространства мечети (центральная купольная постройка, Св. София) Расцвет мозаичной живописи Завершение коврового стиля арабески (Мшатта)	Живописный зодческий стиль от Микеланджело до Бернини (†1680) Господство масляной живописи от Тициана до Рембрандта (†1669) Расцвет музыки от Орландо ди Лассо до Генриха Шютца (†1672)

4. ВНЕШНЕЕ ЗАВЕРШЕНИЕ ОДУХОТВОРЕННОГО ЯЗЫКА ФОРМ

12-я династия: 1900—1790 Пилоновые храмы, лабиринт	Расцвет Афин 480—350 Акрополь	Эпоха Омейядов VII—VIII вв.	Рококо Музыкальный зодческий стиль («рококо»)
Характерные статуи Исторические рельефы	Господство классич. пластики от Мирона до Фидия Конец строгой фресковой и вазовой росписи (Зевксис)	Полная победа безóбразного искусства арабески над архитектурой	Господство классич. музыки от Баха до Моцарта. Конец класс. масл. живописи от Ватто до Гойи

5. УГАСАНИЕ СТРОГОЙ ТВОРЧЕСКОЙ СИЛЫ. РАЗЛОЖЕНИЕ БОЛЬШОЙ ФОРМЫ. КОНЕЦ СТИЛЯ «КЛАССИЦИЗМ И РОМАНТИКА»

Неразбериха ок. 1700	Эпоха Александра Коринфская колонна	Гарун-аль-Рашид (ок. 800)	Ампир и бидермейер
Ничего не сохранилось	Лисипп и Апеллес	«Мавританское искусство»	Классицистич. архаич. вкус Бетховен, Делакруа

ЦИВИЛИЗАЦИЯ

СУЩЕСТВОВАНИЕ БЕЗ ВНУТРЕННЕЙ ФОРМЫ. ИСКУССТВО МИРОВЫХ ГОРОДОВ КАК ПРИВЫЧКА, РОСКОШЬ, СПОРТ, СТРЕСС. БЫСТРО ИЗМЕНЧИВЫЕ МОДНЫЕ СТИЛИ (РЕАНИМАЦИИ, ПРОИЗВОЛЬНЫЕ ИЗОБРЕТЕНИЯ, ЗАИМСТВОВАНИЯ), ЛИШЕННЫЕ СИМВОЛИЧЕСКОГО СОДЕРЖАНИЯ

195

1. «ИСКУССТВО МОДЕРН». «ПРОБЛЕМЫ» ИСКУССТВА. ПОПЫТКИ ОЛИЦЕТВОРИТЬ И ПРОБУДИТЬ КОСМОПОЛИТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ. ПРЕВРАЩЕНИЕ МУЗЫКИ, ЗОДЧЕСТВА И ЖИВОПИСИ В ГОЛЫЕ ПРИКЛАДНЫЕ ИСКУССТВА

Эпоха гиксосов: 1675—1550 [см. выше Таблицу I] Сохранилось лишь на Крите: минойское искусство	Эллинизм Пергам. искусство (театральность) Эллинистич. живописные манеры (Веристические, причудливые, субъективные) Роскошная архитектура городов эпохи диадохов	Династии султанов IX—X вв. Расцвет испанско-сицилийского искусства Самарра	XIX—XX вв. Лист, Берлиоз, Вагнер Импрессионизм от Констебля до Лейбля и Мане Американская архитектура

2. КОНЕЦ РАЗВИТИЯ ФОРМ ВООБЩЕ. БЕССМЫСЛЕННАЯ, ПУСТАЯ, ВЫМУЧЕННАЯ, НАГРОМОЖДЕННАЯ АРХИТЕКТУРА И ОРНАМЕНТИКА. ПОДРАЖАНИЕ АРХАИЧЕСКИМ И ЭКЗОТИЧЕСКИМ МОТИВАМ

18-я династия: 1550—1328

Пещерный храм в Дер-аль-Бахри. Колоссы Мемнона. Искусство Кносса и Амарны

Римская эпоха 100 до Р. Х.— 100 после Р. Х.
Нагромождение трех ордеров
Форумы, театр (Колизей)
Триумфальная арка

Эпоха сельджуков после 1050
«Искусство Востока» во время крестовых походов

С 2000

3. ИСХОД. ВЫРАБОТКА СТАЦИОНАРНОЙ СОКРОВИЩНИЦЫ ФОРМ. РОСКОШЕСТВА ЦЕЗАРЕЙ С МАТЕРИАЛОМ И МАССОВОЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ. ПРОВИНЦИАЛЬНОЕ ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

19-я династия: 1328—1195
Гигантские постройки Луксора, Карнака и Абидоса

Искусство малых форм (анималистическая пластика, ткани, оружие)

От Траяна до Аврелиана
Гигантские форумы, термы, колоннады, триумфальные колонны

Искусство римских провинций (керамика, статуи, оружие)

Эпоха монголов с 1250
Гигантские постройки, напр. в Индии

Восточное прикладное искусство (ковры, оружие, утварь)

III

ТАБЛИЦА «ОДНОВРЕМЕННЫХ» ПОЛИТИЧЕСКИХ ЭПОХ

ЕГИПЕТСКАЯ КУЛЬТУРА	*АНТИЧНАЯ КУЛЬТУРА*	*КИТАЙСКАЯ КУЛЬТУРА*	*ЗАПАДНАЯ КУЛЬТУРА*

ГЛУБОКАЯ ДРЕВНОСТЬ

ТИП ПЕРВОБЫТНЫХ НАРОДОВ. ПЛЕМЕНА И ПРЕДВОДИТЕЛИ. «ПОЛИТИКИ» ЕЩЕ НЕТ. НИКАКОГО «ГОСУДАРСТВА»

ЭПОХА ТИНИТОВ (МЕНЕС) 2830—2600	*МИКЕНСКАЯ ЭПОХА («АГАМЕМНОН») 1600—1100*	*ЭПОХА ШАНЬ 1700—1300*	*ЭПОХА ФРАНКОВ КАРЛ ВЕЛИКИЙ 500—900*

КУЛЬТУРА

ГРУППЫ НАРОДОВ ПОДЧЕРКНУТО ВЫРАЖЕННОГО СТИЛЯ И ЕДИНОГО МИРОЧУВСТВОВАНИЯ: «НАЦИИ». ВЛИЯНИЕ ИММАНЕНТНОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ИДЕИ

I. РАННЯЯ ЭПОХА: ОРГАНИЧЕСКОЕ ЧЛЕНЕНИЕ ПОЛИТИЧЕСКОГО БЫТИЯ. ДВА РАННИХ СОСЛОВИЯ: ЗНАТЬ И ДУХОВЕНСТВО. ФЕОДАЛЬНОЕ ХОЗЯЙСТВО ЧИСТЫХ МЕНОВЫХ СТОИМОСТЕЙ ЗЕМЛИ

ДРЕВНЕЕ ЦАРСТВО 2600—2200	ДОРИЧЕСКАЯ ЭПОХА 1100—650	РАННЯЯ ЭПОХА ЧЖОУ 1300—800	ГОТИЧЕСКАЯ ЭПОХА 900—1500

1. ФЕОДАЛИЗМ. ДУХ КРЕСТЬЯНСКОЙ СТРАНЫ. «ГОРОД» КАК ТОЛЬКО РЫНОК ИЛИ БУРГ. СМЕНА ПФАЛЬЦЕВ ГОСУДАРЕЙ. РЫЦАРСКИ-РЕЛИГИОЗНЫЕ ИДЕАЛЫ. БОРЬБА ВАССАЛОВ МЕЖДУ СОБОЙ И ПРОТИВ ГОСУДАРЕЙ

Феодальное государство
4—5-й династий: 2550—2320
Растущая власть феодалов и жрецов. Фараоны как воплощение Ра

Гомеровское царство
Восхождение знати (Итака, Этрурия, Спарта)

Центральный властитель (Ван), притесненный феодальной знатью

Эпоха немецких императоров
Дворянство крестовых походов
Императорская и папская власть

2. КРИЗИС И РАСПАД ПАТРИАРХАЛЬНЫХ ФОРМ: ОТ ФЕОДАЛЬНОГО СОЮЗА К СОСЛОВНОМУ ГОСУДАРСТВУ

6-я династия: 2320—2200 Распад царства на наследственные княжества 7—8-я династия: междуцарствие	Синойкизм знати Разложение царства на ежегодные должности Олигархия	934—909 Изгнание И-Вана вассалами 842 Междуцарствие	Территориальные властители; ренессансные государства, Ланкастер и Йорк 1254 Междуцарствие

II. ПОЗДНЯЯ ЭПОХА: ОСУЩЕСТВЛЕНИЕ СОЗРЕВШЕЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ИДЕИ. ГОРОД ПРОТИВ ДЕРЕВНИ: ВОЗНИКНОВЕНИЕ ТРЕТЬЕГО СОСЛОВИЯ (БУРЖУАЗИЯ). ПОБЕДА ДЕНЕГ НАД ИМУЩЕСТВОМ

СРЕДНЕЕ ЦАРСТВО	ИОНИЧЕСКАЯ ЭПОХА	ПОЗДНЯЯ ЭПОХА ЧЖОУ	ЭПОХА БАРОККО
2040—1790	650—300	800—500	1500—1800

3. ОБРАЗОВАНИЕ МИРА ГОСУДАРСТВ СТРОГОЙ ФОРМЫ. ФРОНДА

11-я династия. Низвержение баронов фиванскими государями. Централизованное чиновничье государство	VII в. Первая тирания (Клисфен, Периандр, Поликрат, Тарквинии). Город-государство	«Эпоха протекторов» (Мин-чжу 685—591) и монарших конгрессов (—460)	Династическая власть царствующих домов и фронда (Ришелье, Валленштейн, Кромвель) около 1630

4. ВЫСШЕЕ ЗАВЕРШЕНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ФОРМЫ («АБСОЛЮТИЗМ»). ЕДИНСТВО ГОРОДА И ДЕРЕВНИ («ГОСУДАРСТВО И ОБЩЕСТВО», «ТРИ СОСЛОВИЯ»)

12-я династия (1990—1790): строжайшая и централизованная власть Придворная и денежная знать Аменемхет, Сезострис	Чистый полис (абсолютизм демоса). Политика агоры Возникновение трибуната Фемистокл, Перикл	Периоды Чжун-цзиу («весна и осень») 590—480 Семь великих держав. Законченная благородная форма («ли»)	Ancien régime, рококо, придворная знать (Версаль) и кабинетная политика. Габсбурги и Бурбоны. Людовик XIV, Фридрих Великий

5. КРУШЕНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ФОРМЫ (РЕВОЛЮЦИЯ И НАПОЛЕОНИЗМ). ПОБЕДА ГОРОДА НАД ДЕРЕВНЕЙ («НАРОДА» НАД ПРИВИЛЕГИРОВАННЫМИ, ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ НАД ТРАДИЦИЕЙ, ДЕНЕГ НАД ПОЛИТИКОЙ)

1790—1675, революции и военное правительство. Распад царства. Маленькие царьки, частично вышедшие из народа	IV в., социальные революции и вторая тирания (Дионисий I, Ясон из Феры, цензор Аппий Клавдий, Александр)	480 Начало периода Чжан-куо. 441 Крах династии Чжоу. Революции и разрушительные войны	Конец XVIII в. Революции в Америке и Франции (Вашингтон, Фокс, Мирабо, Робеспьер, Наполеон)

ЦИВИЛИЗАЦИЯ

РАСТВОРЕНИЕ НАРОДНОГО ТЕЛА, ПРЕДРАСПОЛОЖЕННОГО ТЕПЕРЬ ГЛАВНЫМ ОБРАЗОМ К ЖИЗНИ В БОЛЬШИХ ГОРОДАХ, В БЕСФОРМЕННЫХ МАССАХ. МИРОВОЙ ГОРОД И ПРОВИНЦИЯ: ЧЕТВЕРТОЕ СОСЛОВИЕ (МАССА), НЕОРГАНИЧЕСКОЕ, КОСМОПОЛИТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО

1. ГОСПОДСТВО ДЕНЕГ («ДЕМОКРАТИИ»). ХОЗЯЙСТВЕННЫЕ СИЛЫ, ПРОНИЗЫВАЮЩИЕ ПОЛИТИЧЕСКИЕ ФОРМЫ И СТРУКТУРЫ ВЛАСТИ

1675—1550 Эпоха гиксосов [см. выше Таблицу I] Глубочайший упадок. Диктатуры чужеземных генералов (Хиан). С 1600 окончательная победа фиванских государей	300—1000, полит. эллинизм От Александра до Ганнибала и Сципиона (200), царское всемогущество; от Клеомена III и К. Фламиния (220) до Мария радикальные народные вожди	480—230 «Время борющихся уделов». 288—титул императора. Империалистич. политика Цинь. С 249 аннексия последних государств	1880—2000. XIX в. от Наполеона до мировой войны. «Система великих держав», стационарные войска, конституции XX в. переход конституционного правления в бесформенную власть отдельных людей, разрушит. войны, империализм

2. ВОСХОЖДЕНИЕ ЦЕЗАРИЗМА. ПОБЕДА ПОЛИТИКИ СИЛЫ НАД ДЕНЬГАМИ. ВОЗРАСТАЮЩЕ ПРИМИТИВНЫЙ ХАРАКТЕР ПОЛИТИЧЕСКИХ ФОРМ. ВНУТРЕННИЙ РАСПАД НАЦИЙ И ПРЕВРАЩЕНИЕ ИХ В БЕСФОРМЕННОЕ НАСЕЛЕНИЕ. ОБОБЩЕНИЕ ПОСЛЕДНЕГО В ИМПЕРИЮ, ПОСТЕПЕННО ВНОВЬ ПРИОБРЕТАЮЩУЮ ПРИМИТИВНО-ДЕСПОТИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР

1550—1328: 18-я династия	100 до Р. Х.— 100 после Р. Х.: от Суллы до Домициана	250 до Р. Х.— 26 после Р. Х. Царств. династия Ван Чжен и западная династия Хань	2000—2200
Тутмос III	Цезарь, Тиберий	221 августейший титул (Ши) цезаря Хоан-ти. 140—86 Ву-ти	

3. СОЗРЕВАНИЕ ОКОНЧАТЕЛЬНОЙ ФОРМЫ: ЧАСТНАЯ И СЕМЕЙНАЯ ПОЛИТИКА ОТДЕЛЬНЫХ ГОСУДАРЕЙ. МИР КАК ДОБЫЧА. ЕГИПТИЦИЗМ, МАНДАРИНСТВО, ВИЗАНТИНИЗМ. ВНЕИСТОРИЧЕСКОЕ ОКОЧЕНЕНИЕ И БЕССИЛИЕ ИМПЕРСКОГО МЕХАНИЗМА НА ФОНЕ ХИЩНИЧЕСКОЙ РАДОСТИ ЮНЫХ НАРОДОВ ИЛИ ЧУЖЕЗЕМНЫХ ЗАВОЕВАТЕЛЕЙ. МЕДЛЕННОЕ ВОЦАРЕНИЕ ПЕРВОБЫТНЫХ СОСТОЯНИЙ В ВЫСОКОЦИВИЛИЗОВАННЫХ ЖИЗНЕННЫХ УСЛОВИЯХ

1328—1195: 19-я династия	100—200: от Траяна до Аврелиана	25—220: восточная династия Хань	После 2200
Сети I, Рамсес II	Траян, Септимий Север	58—76—Мин-ти	

ГЛАВА ПЕРВАЯ
О СМЫСЛЕ ЧИСЕЛ

1*

Необходимо прежде всего охарактеризовать некоторые употребляемые здесь в строгом и частично новом смысле основные понятия, метафизическое содержание которых установится само собой в ходе изложения, но недвусмысленность которых должна быть определена уже с самого начала.

Популярное различение бытия и становления, первичное и для философии, оказывается по всей видимости негодным для действительного уразумения сути предполагаемой им противоположности. Бесконечное становление — действенность, «действительность»,— примерами чему могут служить разве что физические понятия равномерной скорости и состояния движения или основное представление кинетической теории газов, всегда вместе с тем будет восприниматься и как состояние и, как таковое, по необходимости относиться к бытию. В противоположность этому позволительно — вместе с Гёте — в качестве последних элементов безусловно данного в бодрствовании («сознание») и бодрствованием различать *становление* и *ставшее*. Во всяком случае, даже если сомневаться в возможности приближения к последним основаниям человеческого путем абстрактного образования понятий, остается достаточно ясное и определенное *чувство*, из которого проистекает эта фундаментальная, соприкасающаяся с крайними границами бодрствования

* Сюда: т. 2, гл. I, начало.

противоположность, и чувство это представляет собою то исконное нечто, которого вообще можно достичь.

Отсюда следует необходимым образом, что в основе ставшего всегда лежит становление, а не наоборот.

Кроме того, обозначениями *«собственное»* и *«чужое»* я различаю два первичных факта бодрствования, смысл которых для каждого бодрствующего человека — стало быть, не для сновидящего — устанавливается с непосредственной внутренней достоверностью, не поддающейся более детальному определению посредством некой дефиниции. Элемент чужого всегда так или иначе связан с изначальным фактом, обозначаемым через слово *ощущение* («чувственный мир»). Пластическая философская способность великих мыслителей во все времена пыталась с большей остротой постичь эту связь путем полунаглядных схематических членений типа «явление» и «вещь в себе», «мир как воля и представление», «Я» и «не-Я», хотя это намерение явно превосходит возможности точного человеческого познания. Равным образом в первичном факте, обозначаемом как *чувствование* («внутренний мир»), на некий лад, строгая формулировка которого также остается неподвластной методам абстрактного мышления, таится элемент собственного.

Далее, я обозначаю словами *душа* и *мир* ту противоположность, *наличие которой идентично самому факту чисто человеческого бодрствования*. Есть различные степени ясности и остроты этой противоположности, стало быть, степени *духовности* бодрствования, от смутного и все же временами просвечивающего глубины *понимающего ощущения* первобытного человека и ребенка — сюда относятся все более редкие в позднейшие эпохи мгновения религиозного и художественного вдохновения — до крайней остроты *только понимающего бодрствования*, как, скажем, в состояниях кантовского и наполеоновского мышления. Здесь противоположность души и мира стала противоположностью субъекта и объекта. Эта *элементарная структура* бодрствования, в качестве факта непосредственной внутренней достоверности, недоступна понятийному расчленению, и столь же несомненным оказывается то, что оба названных элемента, только лингвистически и в известной мере искусственно поддающиеся разделению, постоянно *сосуществуют* друг с другом и друг в друге и явным образом выступают как единство, как некая целостность, причем теоретико-познавательный предрассудок прирожденного идеалиста и реалиста, согласно которому либо душа является первоосновой мира, либо мир первоосновой души, нисколько не мотивирован в факте бодрствования как такового. Акцентируется ли в философской

системе то или другое — это характеризует лишь личность и имеет чисто биографическое значение.

Если применить понятия становления и ставшего к этой структуре бодрствования как напряжения противоположностей, то слово *жизнь* получит совершенно определенный, родственный по значению понятию становления смысл. Можно обозначить становление и ставшее как гештальт, в котором факт и результат жизни явлены бодрствованию. Собственная, поступательная, постоянно осуществляющаяся жизнь, поскольку человек бодрствует, выявляется в его бодрствовании именно элементом становления — *этот факт называется настоящим*, — и, как и всякое становление, она обладает таинственным *признаком направления*, которое человек во всех развитых языках пытался умственно заклясть и — тщетно — объяснить словом *время* и связанными с ним проблемами. Отсюда вытекает глубокая связь *ставшего (оцепеневшего) со смертью*.

Если назвать душу — и притом ее прочувствованный тип, а не помысленную и представленную картину — *возможным*, а мир *действительным* — выражения, относительно смысла которых внутреннее чувство не оставляет никакого сомнения, — то жизнь предстанет *гештальтом, в котором происходит осуществление возможного*. С учетом признака направления возможное называется *будущим*, осуществленное — *прошлым*. Само осуществление, средоточие и смысл жизни, мы называем *настоящим*. «Душа» есть то, что подлежит осуществлению, «мир» — осуществленное, «жизнь» — осуществление. Выражения типа «мгновение», «длительность», «развитие», «жизненное содержание», «назначение», «объем», «цель», «полнота» и «пустота жизни» получают тем самым определенное, существенное для всего последующего, в особенности для понимания исторических феноменов, значение.

Наконец, слова *история* и *природа*, как уже упоминалось, будут употребляться в совершенно конкретном и непривычном до сих пор смысле. Следует разуметь под ними *возможные* способы понимания всей совокупности осознанного, становления *и* ставшего, жизни *и* пережитого в форме единой, одухотворенной, благоустроенной *картины мира*, в зависимости от того, какому пластическому принципу подчинено неделимое впечатление: становлению или ставшему, направлению или протяженности («времени» или «пространству»). Речь идет здесь *не об альтернативе*, но о ряде бесконечно многих и весьма разнообразных возможностей овладения «внешним миром» в качестве отражения и свидетельства собственного существования, — ряде, крайними

членами которого являются чисто *органическое* и чисто *механическое мировоззрения* (в буквальном смысле слова: *воззрение на мир*). Первобытный человек (каким мы представляем себе его бодрствование) и ребенок (согласно нашим собственным воспоминаниям) не обладают еще ни одной из этих возможностей в достаточно ясном и законченном виде. В качестве условия такого высшего мироосознания следует принять *владение языком*, и притом не каким-либо человеческим языком вообще, а *языком культуры*, который не существует еще для первого, а для второго хоть и существует, но еще не доступен. Иначе говоря, у обоих отсутствует еще ясное и отчетливое мышление о мире: есть только предчувствие, но нет покуда действительного знания об истории и природе, во взаимосвязь которых было бы включено их собственное существование: *у них нет культуры*.

Тем самым это важное слово получает определенный и весьма значительный смысл, который предполагается во всем последующем изложении. Учитывая вышеупомянутые обозначения души как возможного и мира как действительного, я различаю *возможную* и *действительную* культуру, т. е. культуру как *идею — общего или единичного — существования* и культуру как *плоть* этой идеи, как сумму ее очувствленных, ставших пространственными и доступными выражений: деяний и настроений, религии и государства, искусств и наук, народов и городов, хозяйственных и общественных форм, языков, правовых отношений, нравов, характеров, черт лица и одеяний. *Высшая история*, близкородственная жизни и становлению, есть *осуществление возможной культуры**.

Следует прибавить, что эти основополагающие определения по большей части не подлежат уже передаче путем понятий, дефиниций и доказательств и что они, сообразно их глубочайшему значению, должны быть скорее прочувствованы, пережиты, увидены. Между *переживанием* и *познаванием*, между непосредственной достоверностью, допускаемой различными видами интуиции (озарением, наитием, художественным созерцанием, жизненным опытом, взглядом знатока людей, гётевской «точной чувственной фантазией»), и результатами рассудочного опыта и экспериментальной техники существует различие, редко оцениваемое по достоинству. Там сообщению служат сравнение, образ, символ; здесь — формула, закон, схема. Ставшее познается, или скорее, как это выяснится в дальнейшем, бытие ставшего идентично для

* О понятии человека, лишенного истории, см. т. 2, с. 58 сл.

человеческого ума законченному акту познания. Становление может быть только пережито и прочувствовано с глубоким, бессловесным пониманием. На этом и покоится так называемое знание людей. Понимать историю — значит быть знатоком людей в высшем смысле слова. Чем чище картина истории, тем более доступна она этому проникающему в глубину чужих душ взору, который не имеет ничего общего с познавательными средствами, исследуемыми «Критикой чистого разума». Механизм чистой картины природы, скажем мира Ньютона и Канта, познается, обрабатывается понятиями, расчленяется, сводится к законам и уравнениям, наконец к системе. Организм чистой картины истории, каковым был мир Плотина, Данте и Бруно, созерцается, внутренне переживается, постигается как гештальт и символ и наконец воссоздается в поэтических и художественных концепциях. — Гётева «живая природа» есть *историческая* картина мира*.

2

В качестве примера того, как душа стремится осуществить себя в картине окружающего ее мира, того, стало быть, насколько ставшая культура является выражением и отображением идеи человеческого существования, я выбираю *число*, лежащее как безусловно данный элемент в основе всякой математики. Мой выбор оттого и падает на этот пример, что математика, доступная во всей своей глубине очень немногим, сохраняет единственное в своем роде положение среди всех творений духа. Она есть наука строжайшего стиля, как и логика, но более масштабная и гораздо более содержательная; в том, что касается необходимости ведущего вдохновения и больших конвенций формы в ее развитии, она представляет собою наряду с пластикой и музыкой настоящее искусство; она, наконец, является метафизикой высшего ранга, как это доказывают Платон и прежде всего Лейбниц. Каждая философия росла до сих пор в связи с *соответствующей* математикой. Число есть символ *каузальной* необходимости. В качестве понятия о Боге оно содержит последний смысл мира-как-природы. Поэтому существование чисел можно назвать мистерией, и религиозному мышлению всех культур не остался чужд его отпечаток**.

* И притом с «*биологическим* горизонтом», ср. т. 2, с. 34.
** Т. 2, с. 325 сл.

Подобно тому как всякое становление несет в себе изначальный признак *направления* (необратимости), так и все ставшее отмечено признаком *протяженности*, и притом так, что возможным оказывается лишь искусственное разделение значения этих слов. Но действительная тайна всего ставшего и, следовательно (пространственно-материально) протяженного, воплощается в типе *математического* числа, в противоположность *хронологическому*. Именно, в его сущности заложено стремление к *механическому разграничению*. Число здесь родственно *слову*, которое — «поимая», «помечая» в качестве понятия — равным образом очерчивает впечатления о мире. Конечно, глубочайшее остается и тут непостижимым и невыразимым. *Действительное* число, с которым работает математик, *точно представленный, произнесенный, написанный числовой знак* — цифра, формула, обозначение, фигура,— подобно помысленному, произнесенному, написанному слову, оказывается в этом смысле символом, чем-то наглядным и доступным передаче, осязаемым для внутреннего и внешнего взора, в котором отражается само разграничение. Происхождение чисел сродни происхождению мифа. Первобытный человек возводил в божества, numina, не поддающиеся определению впечатления природы («чужое»), заклиная их с помощью разграничивающего их *имени*. Так же и числа суть нечто разграничивающее природные впечатления и тем самым заклинающее их. Именами и числами человеческое понимание приобретает власть над миром. Язык знаков математики и грамматика словесного языка в конечном счете обладают одинаковой структурой. Логика всегда представляет собою своего рода математику, и наоборот. Вместе с тем во всех актах человеческого понимания, связанных с математическим числом,— измерение, счисление, обозначение, взвешивание, упорядочение, разделение* — заложена представленная формами доказательства, умозаключения, тезиса, системы языковая тенденция к разграничению протяженного, и лишь в силу едва осознанных актов этого рода бодрствующий человек посредством порядковых чисел удостоверяет наличие однозначно определенных предметов, свойств, отношений, единичного, единства и множества, короче, воспринятой как нечто необходимое и незыблемое структуры той картины мира, которую он именует «природой» и «познает» в качестве таковой. *Природа — это то, что подлежит счислению*. История есть совокупность того, что не имеет к математике никакого отношения. Отсюда математическая достоверность законов природы, удивительная прозорливость Галилея, что природа «scritta in lingua matematica», и подчеркнутый Кантом факт, что точное естествознание простирается до тех самых границ, в пределах которых возможно применение математических методов [53].

* Сюда относится также «мышление в деньгах», т. 2, с. 599 сл.

Таким образом, в числе, как *знаке совершенного ограничения*, лежит, как это благодаря грандиозной, безоговорочно религиозной интуиции с глубочайшей несомненностью понял Пифагор или кто-нибудь еще, *сущность* всего действительного, всего одновременно ставшего, познанного и ограниченного. Однако математику, понимаемую как способность практически мыслить в числах, нельзя смешивать с гораздо более узкой научной математикой, с устно или письменно развитым *учением* о числах. Писаная математика столь же мало, как и изложенная в теоретических трудах философия, представляет всю полноту того, что в недрах определенной культуры представало математическому и философскому взору. Существуют еще и совершенно иные пути ощутимого выражения прачувства, лежащего в основе чисел. В истоках каждой культуры выступает архаический стиль, который можно было бы назвать геометрическим не только в отношении раннеэллинского искусства. Есть что-то общее, определенно математическое в этом античном стиле X века, в храмовом стиле 4-й египетской династии с присущим ему безусловным господством прямой линии и прямого угла, в древнехристианском саркофаговом рельефе и в романском строении и орнаменте. Каждая линия, каждая человеческая или звериная фигура, начисто лишенная какого-либо подражательного умысла, обнаруживает здесь мистическое числовое мышление, непосредственно связанное с таинством смерти (застывшего).

Готические соборы и дорические храмы суть *окаменевшая математика*. Конечно, именно Пифагор впервые научно осмыслил античное число как принцип миропорядка *осязаемых* вещей, как *меру или величину*. Но именно тогда же оно получило свое выражение и как прекрасное устроение чувственно-телесных единств через строгий канон статуи и дорический ордер. Все великие искусства представляют собой в равной мере способы многозначительно числового полагания границ. Достаточно лишь вспомнить о проблеме пространства в живописи. Высокое математическое дарование может и без всякой науки быть *технически* продуктивным и в этой форме полностью осознать себя. Имея перед собой мощное понимание числа, наличие которого уже в Древнем Царстве предполагается пространственным членением пирамидного храма, строительной, оросительной и административной техникой, не говоря уже о египетском календаре, не

станут же утверждать, что никчемный «Учебник арифметики Яхмоса» из эпохи Нового Царства определяет уровень египетской математики. Аборигены Австралии, интеллект которых находится еще на ступени первобытного человека, обладают математическим инстинктом, или, что то же, неким невыразимым еще посредством слов и знаков мышлением в числах, далеко превосходящим греческое в том, что касается интерпретации чистой пространственности. Они изобрели в качестве оружия бумеранг, который позволяет судить об интуитивном знакомстве с типами чисел, которые мы отнесли бы к высшему геометрическому анализу. *Соответственно этому* они обладают — в силу причин, которые будут выяснены позже,— крайне сложным церемониалом и такой утонченной языковой гаммой различных степеней родства, какая не наблюдается нигде, даже в развитых культурах. Это скликается с тем фактом, что греки в период своей наибольшей зрелости при Перикле были, по аналогии с евклидовой математикой, лишены как понимания церемониала общественной жизни, так и одиночества, в полном контрасте с эпохой барокко, которое наряду с анализом пространства видело возникновение двора короля-солнца и системы государств, основывающихся на династическом родстве.

То, что выражается в мире чисел, но не в одной только его научной формулировке, есть стиль души.

3

Отсюда явствует решающий факт, который до сих пор оставался скрытым от самих математиков.

Не существует и не может существовать никакого числа в себе. Есть множество миров чисел, так как есть множество культур. Мы обнаруживаем индийский, арабский, античный, западный тип математического мышления и вместе тип числа, каждый по самой сути своей представляющий нечто самобытное и единственное, каждый являющийся выражением особого мирочувствования, символом некой значимости, точно ограниченной также и в научном отношении, принципом устроения ставшего, в котором отражается глубочайшая сущность одной-единственной, а не какой-нибудь еще души, той самой, которая является средоточием именно этой, а не какой-нибудь иной культуры. Таким образом, существует более чем одна математика. Ибо, вне всякого сомнения, внутренняя структура евклидовой геометрии полностью отличается от картезианской, анализ Архимеда — от анализа Гаусса, не только по языку форм, замыслу и средствам, но прежде всего по существу, в изначальном и недифференцированном смысле числа, научное развитие которого они являют. Это число, а значит, и пограничное переживание, самоочевидным образом получившее в нем наглядность, и уже вся природа, протяженный мир, образ которого возник через это полагание границы и который поддается трактовке всегда только с помощью особого рода математики,— все это говорит не о роде человеческом вообще, а всякий раз о вполне определенном.

Таким образом, стиль какой-либо возникающей математики зависит от того, в какой культуре она коренится, какие люди о ней размышляют. Дух может научно развить заложенные в нем возможности, применять их, достичь высочайшей зрелости в обращении с ними; но чего он совершенно не в силах сделать, так это изменить их. В наиболее ранних формах античного орнамента и готической архитектуры осуществлена идея евклидовой геометрии и счисления бесконечно малых, за целые столетия до того, как родился первый ученый математик этих культур.

Глубокое внутреннее переживание, действительное *пробуждение Я*, делающее младенца развитым человеком, членом принадлежащей ему культуры, знаменует начало числового, как и языкового, понимания. Лишь с этого момента для бодрствующего сознания существуют предметы как нечто обозначенное и явно различающееся по числу и роду; лишь с этого момента возникают точно определимые свойства, понятия, каузальная необходимость, *система* окружающего мира, *форма мира, мировые законы* — «законное» по самой природе своей есть всегда ограниченное, застывшее, подчиненное числам — и внезапное, почти метафизическое ощущение страха и благоговения перед тем, что́ в глубинном смысле означают измерение, счисление, обозначение, формы.

И вот Кант разделил весь корпус человеческого знания по априорным (необходимым и общеобязательным) и апостериорным (происходящим от случая к случаю из опыта) синтезам и причислил математическое познание к первым. Несомненно, тем самым он дал абстрактную формулировку сильному внутреннему чувству. Но, не говоря о том, что между этими двумя сферами не существует четкой границы, безусловно требуемой, казалось бы, самим происхождением принципа (примерами чему в более чем достаточной мере изобилуют новая высшая математика и механика), уже и сама априорность, бесспорно одна из гениальнейших концепций всякой критики познания, предстает весьма сложным понятием. Кант, не утруждая себя доказательствами — каковые и в самом деле невозможны,— препостулирует ею как

неизменность формы всякой умственной деятельности, так и ее *идентичность для всех людей*. Вследствие этого было совершенно упущено из виду одно обстоятельство чрезвычайной важности, прежде всего потому, что Кант при проверке своих мыслей считался только с духовным габитусом своего времени, чтобы не сказать — только со своим собственным. Оно связано с *неустойчивой степенью* этой «общеобязательности». Наряду с некоторыми моментами несомненно широкого значения, не зависящими — по крайней мере внешне — от принадлежности познающего к данной культуре и столетию, в основе всякого мышления лежит еще и совершенно иная необходимость формы, которой человек со всей самоочевидностью подчинен именно как *член этой вот, и никакой иной, культуры*. Это два достаточно различных вида априорного содержания, и вопрос, какова разделяющая их граница и есть ли вообще таковая, остается по существу неразрешимым, так как лежит он по ту сторону всех возможностей знания. Что считающееся до сих пор самоочевидным постоянство духовной конституции является иллюзией, что в пределах предлежащей нам истории существует множество познавательных *стилей* — этого до нынешнего времени не решались признать. Но следовало бы помнить, что единомыслие в вещах, которые даже и не стали еще проблемами, может свидетельствовать не только об общей истине, но и об общем самообмане. Смутное сомнение, во всяком случае, всегда было налицо, и уже из факта разногласия всех мыслителей, сплошь наблюдаемого в истории мышления, можно было бы сделать правильный вывод. Но что это разногласие восходит не к несовершенству человеческого духа, не к какому-то «еще не» какого-то окончательного познания, что оно оказывается не недостатком, а фатальной исторической необходимостью — это есть *открытие*. Глубочайшее и последнее может быть обнаружено не из постоянства, а только из *различия*, и к тому же из *органической логики* этого различия. *Сравнительная морфология форм познания* — такова задача, предстоящая еще западному мышлению.

4

Будь математика просто наукой, как астрономия или минералогия, ее предмет поддавался бы определению. Но это невозможно и никогда не было возможно. Как бы насильственно ни прилагали мы, западноевропейцы, наше научное понятие числа к тому, что занимало математиков в Афинах и Багдаде, остается несомненным, что тема, цель и метод

одноименной науки были там совершенно иными. *Не существует никакой одной математики, есть лишь множество математик*. То, что мы называем историей «математики», подразумевая постепенное осуществление единственного и неизменного идеала, является на деле, стоит лишь устранить обманчивую картину исторической поверхности, *множественным числом* замкнутых в себе, независимых развитий, неким возобновляющимся рождением новых, усвоением, преобразованием и преодолением чуждых миров форм, чисто органическими, связанными с определенной *длительностью* расцветом, зрелостью, увяданием и умиранием. Не следует обманываться. Античный дух сотворил свою математику почти из ничего; исторически предопределенный дух Запада, обладавший уже *перенятой* античной наукой — внешне, не внутренне, — должен был приобретать собственную путем мнимых изменений и поправок, фактически же путем уничтожения чуждой ему по существу евклидовой. Одно случилось через Пифагора, другое через Декарта. Оба акта *идентичны* в глубинном смысле.

Сродство языка форм какой-то одной математики с языком форм соседних больших искусств* не подлежит, таким образом, никакому сомнению. Ощущение жизни у мыслителей и художников весьма различно, но средства выражения их бодрствования внутренне обладают одинаковой формой. Чувство формы у ваятеля, живописца, композитора является по сути математическим. В геометрическом анализе и проективной геометрии XVII столетия обнаруживается тот же одухотворенный строй бесконечного мира, который силится вызвать к жизни, охватить, проникнуть одновременная музыка путем развитой из искусства генерал-баса гармонии, этой геометрии звукового пространства, и родственная ей масляная живопись посредством принципа известной *только Западу* перспективы, этой прочувствованной геометрии образного пространства. Он и есть то, что Гёте называл *идеей, гештальт которой непосредственно созерцается в чувственном*[54], тогда как чистая наука не созерцает, но лишь наблюдает и разлагает. Но математика выходит за рамки наблюдения и разложения. В минуты высочайшего своего подъема она действует духовидчески, а не путем абстрагирования. Гёте принадлежит еще одно глубокое слово, что математик лишь постольку является совершенным, поскольку ощущает в себе *красоту истинного*[55]. Здесь чувствуется, как близка тайна, лежащая в сущности числа, тайне художественного творения. Тем самым прирожденный математик становится

* А также права и денег: т. 2, с. 69 сл., 611 сл.

в один ряд с великими мастерами фуги, резца и кисти, равным образом стремящимися облечь в символы, осуществить и сообщить другим тот великий распорядок всех вещей, который обыкновенный человек их культуры носит в себе, фактически им не обладая. Тем самым царство чисел становится отображением мировой формы, наряду с царством тонов, линий и красок. Оттого слово «творческое» имеет в математическом большее значение, чем в голых науках. Ньютон, Гаусс, Риман были художественными натурами. Пусть только справятся, как внезапно осеняли их великие концепции. «Математик,— говорит старик Вейерштрасс,— который вместе с тем не несет в себе частицы поэта, никогда не станет совершенным математиком» [56].

Математика, таким образом, есть *тоже искусство*. У нее есть свои стили и периоды стилей. По своей сущности она, как полагает профан — даже философ, поскольку он рассуждает здесь как профан,— не неизменна, но, подобно всякому искусству, подвержена от эпохи к эпохе незаметным превращениям. Никогда не следовало бы излагать развитие больших искусств, не бросая взор — явно не бесплодный — на одновременную математику. Частности в глубоких взаимоотношениях между метаморфозами теории музыки и анализа бесконечного ни разу не были исследованы, хотя эстетика могла бы извлечь отсюда больше, чем из всякого рода «психологии». Еще более поучительной оказалась бы история музыкальных инструментов, если бы она излагалась не с технических точек зрения выработки тона, как это происходит сплошь и рядом, а из последних душевных глубин взыскуемой звуковой окраски и звукового воздействия. Ибо ностальгически обостренное желание сотворить пространственную бесконечность звучаний уже в готическое время, в противовес античной лире и свирели (лира, кифара; флейта, цевница) и арабской лютне, вызвало к жизни оба господствующих семейства органных (клавишных) и струнных инструментов. То и другое, каковым бы ни было их техническое происхождение, сообразно самой душе их звучаний были усовершенствованы на кельтско-германском Севере между Ирландией, Везером и Сеной, орган и клавикорд, бесспорно, в Англии. Струнные инструменты приобрели свою окончательную форму в Верхней Италии между 1480 и 1530 годами; орган главным образом в Германии развился в *покоряющий* пространство самостоятельный инструмент гигантских размеров, не имеющий себе аналога во всей истории музыки. Свободная органная игра Баха и его эпохи представляет собою, бесспорно, анализ огромного и просторного звукового мира. И в такой же степени соответствует внутренней форме именно западной, а не античной, математической мысли, когда струнные и духовые инструменты развиваются в целые группы одинаковой тембровой окраски не сами по себе, а сообразно регистру человеческого голоса (струнный квартет, деревянные духовые инструменты, группа медных инструментов), так что история современного оркестра со всеми изобретениями новых и метаморфозами старых инструментов оказывается в действительности *историей единства некоего звукового мира*, который вполне позволяет описывать себя в терминах высшего анализа.

5

Когда в кругу пифагорейцев около 540 года пришли к пониманию, что *сущность всех вещей есть число*, то это стало не «шагом вперед в развитии математики», но рождением совершенно новой математики из глубин античной душевности,— математики, оформившейся как сознающая себя теория, с давних пор возвещенная в метафизических вопрошаниях и в тенденциях художественной формы. То была новая математика, подобно всегда остававшейся ненаписанной математике египетской культуры и алгебраически-астрономически сконструированной математике вавилонской культуры с ее эклиптическими системами координат (обе родились однажды в великий час истории и к тому времени были уже давно умершими). Завершенная во втором дохристианском столетии, античная математика исчезла из мира, несмотря на сохранившееся и по сей день в нашем способе обозначения призрачное существование, чтобы в далекой перспективе уступить место арабской. Все, что мы знаем об александрийской математике, предполагает наличие в этой области значительных миграций, центр тяжести которых, бесспорно, должен был лежать в персидско-вавилонских школах типа Эдессы, Гондишапура [57] и Ктесифона и которые лишь осколочно проникли в грекоязычные страны. Математики, жившие в Александрии, несмотря на их греческие имена — Зенодор, трактовавший изопериметрические фигуры, Серен, изучавший свойства гармонического пучка лучей в пространстве, Гипсикл, предложивший халдейское деление круга, и прежде всего Диофант,— несомненно, все без исключения арамейцы, а их труды составляют лишь незначительную часть литературы, написанной преимущественно на сирийском языке*. Эта математика нашла свое завершение в арабско-исламских изысканиях, и спустя дол-

* Ср. т. 2, с. 212, 240.

гий промежуток времени на смену ей пришла, уже как совершенно новый росток на новой почве, *наша* математика, которую мы в странном ослеплении принимаем за математику вообще, вершину и цель двухтысячелетнего развития, и срок жизни которой, насчитывающий нынче почти истекшие уже столетия, подлежит столь же строгому ограничению.

Изречение, что число есть сущность всех *чувственно осязаемых вещей,* осталось наиболее значимым высказыванием античной математики. Число определено здесь как мера. В нем заложено все мирочувствование души, страстно обращенной к *теперь и здесь*. Измерять в этом смысле — значит измерять нечто близкое и телесное. Представим себе воплощенный идеал античного произведения искусства, свободно стоящую статую обнаженного человека: здесь с помощью поверхностей, меры и чувственных соотношений частей исчерпывающе дана вся существенность и значимость существования, весь его ритм. Пифагорейское понятие гармонии чисел, хотя, по всей вероятности, и выведенное из некоего рода музыки, не знавшей полифонии и гармонии и стремившейся путем совершенствования своих инструментов к пастозному и почти телесному унисону, представляется явно сформулированным для идеала этой пластики. Обработанный камень лишь постольку представляет собою нечто, поскольку обладает тщательно обдуманными границами и размеренными формами, в качестве того, чем он *стал* под резцом художника. Помимо этого он есть *хаос,* нечто еще не осуществленное, стало быть, пока еще ничто. Это чувство, расширенное до грандиозных масштабов, порождает, в противовес состоянию хаоса, состояние *космоса,* просветленное место во внешнем мире античной души, гармонический распорядок всех надежно разграниченных и осязаемо присутствующих единичных вещей. Сумма этих вещей и есть уже *весь* мир. Разделяющая их дистанция, *наше* исполненное всего пафоса возвышенного символа мировое пространство есть ничто, τὸ μὴ ὄν. Протяженность значит для античных людей телесность, для нас — пространство, функцией которого «являются» вещи. Глядя отсюда назад, мы, должно быть, разгадаем глубочайшее понятие античной метафизики, ἄπειρον Анаксимандра, не переводимое ни на один из языков Запада,— это то, у чего нет никакого «числа» в пифагорейском смысле, никакой измеримой величины и границы, следовательно, никакой сущности; нечто *безмерное, бесформенное*, статуя, не высеченная еще из каменной глыбы. Это ἀρχή [58], лишенное оптических границ и форм и становящееся чем-то сущим, именно, миром лишь с помощью границ, чувственного обособления. Это то, что лежит в основе античного познания как априорная форма, некая телесность в себе, и место чего занимает в кантовской картине мира точный коррелят пространства, из которого Кант смог-де «мысленно дедуцировать все вещи».

Теперь можно будет понять, что отделяет одну математику от другой, в особенности античную от западной. Зрелое античное мышление согласно всему своему мирочувствованию способно было видеть в математике лишь учение о соотношении величин, мер и форм воплощенных тел. Когда, следуя этому чувству, Пифагор изрек решающую формулу, число было для него как раз *оптическим* символом, не формой вообще или абстрактным отношением, но межевым знаком ставшего, поскольку последнее выступает в чувственно обозримых частностях. Вся античность без исключения понимает числа как единицы меры, как величины, отрезки, поверхности. Иной род протяженности недоступен ее представлению. Вся античная математика по самой своей сути есть *стереометрия*. Евклид, завершивший в III веке ее систему, говоря о треугольнике, с глубочайшей необходимостью имеет в виду ограниченную поверхность тела, но никогда — систему трех пересекающихся прямых линий или группу трех точек в трехмерном пространстве. Он характеризует линию как «длину без ширины» (μῆκος ἀπλατές). В наших устах эта дефиниция была бы жалкой. В пределах античной математики она превосходна.

Но и западное число, вопреки мнению Канта и даже Гельмгольца, изошло не из времени, как априорной формы созерцания, но в качестве порядка однородных единиц является чем-то специфически пространственным. Действительное время [59], как это прояснится в дальнейшем, не имеет ничего общего с математическими вещами. Числа принадлежат исключительно к сфере протяженного [60]. Но существует столько же возможностей, а значит, и необходимостей упорядоченного представления протяженного, сколько существует культур. Античное число не есть мышление о пространственных отношениях, но о размежеванных *для телесного глаза* и осязаемых единицах. Поэтому античность — это следует необходимым образом — знает только *«естественные» (положительные, целые)* числа, которые среди многих в высшей степени абстрактных родов чисел западной математики, комплексных, гиперкомплексных, неархимедовских и прочих систем играют ничем не примечательную роль.

Оттого представление об иррациональных числах, стало быть, в нашей орфографии, о бесконечных десятичных дробях осталось недосягаемым для греческого духа. Евклид

говорит — и следовало бы точнее понимать его,— что несоизмеримые отрезки ведут себя *«не как числа»*. Фактически же в законченном понятии иррационального числа налицо полное отделение *понятия числа* от понятия *величины*, и как раз потому, что подобное число, например π, никогда не может быть демаркировано или точно изображено с помощью какого-либо отрезка. Но отсюда следует, что в представлении, скажем, об отношении стороны квадрата к диагонали античное число, которое есть абсолютно *чувственная* граница и *замкнутая величина*, внезапно соприкасается с совершенно иным родом числа, по самой сути своей остающимся для античного мирочувствования чуждым и поэтому жутким, как если бы вдруг оказались близки к тому, чтобы вскрыть опасную тайну собственного существования. Об этом свидетельствует странный позднегреческий миф, согласно которому тот, кто впервые нарушил тайну рассмотрения иррационального и предал ее гласности, погиб при кораблекрушении, «поскольку несказа́нное и безо́бразное всегда должны пребывать сокрытыми»[61]. Кто почувствует страх, лежащий в основе этого мифа,— тот самый страх, который постоянно отпугивал греков наиболее зрелого времени от расширения их крохотных городов-государств в политически организованные ландшафты, от устройства широких улиц и аллей с открытыми видами и рассчитанной отделкой, от вавилонской астрономии с ее проникновением в бесконечные звездные пространства[62] и от использования средиземноморских путей, давно открытых кораблями египтян и финикиян,— глубокий метафизический страх перед растворением осязаемо-чувственного и настоящего, того именно, чем античное существование как бы огораживало себя защитной стеной, за которой дремало что-то леденящее, бездна и первопричина этого в известной степени искусственно смастеренного и утвержденного космоса,— кто уяснит себе это чувство, тому откроется также последний смысл античного числа, *меры, противопоставленной безмерному*, и высокий религиозный этос, заключенный в его ограничении. Гёте, как естествоиспытатель, отлично это знал — отсюда его почти боязливое сопротивление математике, направленное по сути и, конечно, непроизвольно, чего еще никто вполне не понял, против *неантичной* математики и лежащего в основе современного ему естествознания счисления бесконечно малых[63].

Античная религиозность с возрастающей энергией сосредоточивается в чувственно очевидных — *локализованных* — культах, соответствующих исключительно капищу «евклидовских» богов. Абстрактные, парящие в безродных пространствах мышления *догмы* всегда оставались ей чуж-

дыми. Какой-нибудь подобный культ и какой-нибудь папский догмат относятся друг к другу, как статуя к органу в соборе. Евклидовой математике, бесспорно, присуще что-то культовое. Достаточно вспомнить тайное учение пифагорейцев и учение о правильных полиэдрах с их значением для эзотерики платоновского круга. Этому соответствует, с другой стороны, глубокое сродство анализа бесконечного, начиная с Декарта, с одновременной догматикой в ее поступательном движении от последних решений Реформации и Контрреформации к чистому, освобожденному от всех чувственных драпировок деизму. Декарт и Паскаль были математиками *и* янсенистами. Лейбниц был математиком *и* пиетистом. Вольтер, Лагранж и Д'Аламбер — современники. Из глубин античной душевности принцип иррационального, стало быть, разрушение статуарного ряда целых чисел, представителей совершенного в себе мироустройства, ощущался как кощунство против божественного вообще. У Платона, в Тимее, это чувство явлено со всей очевидностью. С превращением дискретного ряда чисел в континуум сомнительным фактически оказывается не только античное понятие числа, но и само понятие античного мира. Теперь уже понятно, что даже *отрицательные* числа, без труда укладывающиеся в наше представление, не говоря уже о *нуле как числе* — этом мечтательном творении, исполненном удивительной энергии обесчувствления и оказывающемся для индийской души, которая измыслила его в качестве основания для позиционной системы цифр, прямо-таки ключом к смыслу бытия,— невозможны в античной математике. Отрицательных *величин* не существует. Выражение $-2 \cdot -3 = +6$ не несет в себе ни следа наглядности или представления какой-либо величины. На $+1$ кончается ряд величин. В графическом изображении отрицательных чисел ($\overset{+3}{\cdot}\!\!-\!\!\overset{+2}{\cdot}\!\!-\!\!\overset{+1}{\cdot}\!\!-\!\!\overset{0}{\cdot}\!\!-\!\!\overset{-1}{\cdot}\!\!-\!\!\overset{-2}{\cdot}\!\!-\!\!\overset{-3}{\cdot}$), начиная с нуля, отрезки внезапно становятся *положительными символами* чего-то отрицательного. Они *означают* нечто, но уже не *суть* нечто. Осуществление этого акта отклонилось, однако, от линии античного числового мышления.

Таким образом, все рожденное из античного бодрствования достигало ранга действительности только благодаря пластической разграниченности. То, чего нельзя изобразить, не есть «число». Платон, Архит и Евдокс говорят о плоскостных и телесных числах, имея в виду нашу вторую и третью степень, и само собой разумеется, что понятие высших целочисленных степеней не является для них реальным. Четвертая степень для пластического по сути своей чувства, которое тотчас же припишет этому выражению четырехмерную

и к тому же материальную протяженность, была бы бессмыслицей. Выражение вроде e^{-ix}, постоянно фигурирующее в наших формулах, или даже применявшееся уже в XIV столетии Николаем Оресмом обозначение $5^1/_2$ показались бы ему чистейшим абсурдом. Евклид называет сомножители произведения сторонами (πλευραὶ). Оперируют с дробями — конечными, разумеется,— исследуя целочисленное отношение двух отрезков. Именно поэтому представление о числе «нуль» никак не может возникнуть, ибо графически оно лишено всякого смысла. Не следует только возражать, исходя из привычек нашего иначе устроенного мышления, что это-де именно «первоначальная ступень» в развитии математики вообще. Античная математика в пределах мира, сотворенного вокруг себя античным человеком, есть нечто совершенное. Только *для нас* она не такова. Вавилонская и индийская математики с давних пор сделали существенными компонентами своих числовых миров то, что античному чувству числа казалось бессмысленным, и многие греческие мыслители знали об этом. Математика как таковая, повторим это снова, есть иллюзия. Математический и вообще научный способ мышления правилен, убедителен, «логически неизбежен» лишь в том случае, когда он полностью соответствует исконному чувству жизни[64]. В противном случае он невозможен, опрометчив, нелеп или, отдавая предпочтение нашему спесиво-историческому способу выражения, «примитивен». Современная математика, этот шедевр западного духа — «истинный», разумеется, только для него,— показалась бы Платону смешным и жалким заблуждением на пути, ведущем к *истинной*, именно античной математике; мы едва ли в силах даже представить себе, сколько великих мыслей чужих культур нашли в нас свою погибель, поскольку мы, исходя из *нашего* мышления и его границ, не смогли их ассимилировать или, что то же, ощущали их ложными, ненужными и бессмысленными.

6

Античная математика, будучи учением о наглядных величинах, стремится исключительно к истолкованию фактов осязаемо-наличного порядка и ограничивает, таким образом, свое исследование, как и область своей значимости, примерами близлежащего и малого. По сравнению с этой последовательностью в практическом поведении западной математики обнаруживается нечто нелогичное, что, собственно, стало вполне явным лишь после открытия неевклидовых геометрий. Числа суть структуры освобожденного от чувственного восприятия понимания, чистого мышления *. Они несут свою абстрактную значимость в самих себе. Их точная применимость к действительности понимающего восприятия есть, напротив, самостоятельная проблема, притом такая, которая всегда ставилась и никогда не получала удовлетворительного разрешения. Совпадение математических систем с фактами повседневного опыта поначалу не представляется чем-то само собою понятным. Вопреки предрассудку профанов о непосредственной математической очевидности созерцания, как это провозглашается у Шопенгауэра, евклидова геометрия, тождественная на первый взгляд с популярной геометрией всех времен, лишь в очень узких границах («на бумаге») приблизительно согласуется с созерцанием. Как обстоит дело в случае больших расстояний, видно из простого факта, что для нашего зрения параллельные линии пересекаются на горизонте. На этом покоится вся живописная перспектива. И все-таки Кант, который непростительным для западного мыслителя образом уклонился от «математики далей», ссылался на примеры фигур, в которых как раз вследствие их малости нисколько не могла обнаружиться специфически западная проблема инфинитезимального пространства. Хотя Евклид равным образом избегал ссылок — в пользу созерцательной достоверности своих аксиом — на треугольник, выделенные точки которого образуются местонахождением наблюдателя и двумя неподвижными звездами и который, следовательно, не мог быть ни начерчен, ни «созерцаем», все же для античного мыслителя это было вполне в порядке вещей. Здесь действенным оказывалось то же чувство, которое отпугивало от иррационального и не осмеливалось понять ничто как нуль, как число, стало быть, чувство, которое даже при созерцании космических отношений избегало безмерного, чтобы сохранить символ меры.

Аристарх Самосский, посещавший в Александрии между 288—277 годами кружок астрономов, которые, бесспорно, были связаны с халдейско-персидскими школами, и спроектировавший там ту гелиоцентрическую ** систему, которая при вторичном ее открытии Коперником предельно накалила метафизические страсти Запада — достаточно будет

---

* Ср. т. 2, с. 11 сл.

** В единственном дошедшем от него сочинении он, впрочем, придерживается геоцентрической точки зрения, так что можно было бы предположить, что он лишь на время поддался чарам гипотезы какого-то халдейского ученого.

вспомнить Джордано Бруно,— представ осуществлением мощных чаяний и подтверждением того фаустовского, готического мироощущения, которое уже в архитектуре своих соборов принесло жертву идее бесконечного пространства, был во всем объеме своих мыслей с полным равнодушием воспринят античностью и в скором времени — хочется сказать, намеренно — вновь забыт. Число его приверженцев исчерпывалось несколькими учеными, которые почти без исключения были родом из Передней Азии. Его наиболее известный защитник, Селевк (ок. 150 года), был выходцем из персидской Селевкии на Тигре. Фактически Аристархова система мира для *этой* культуры душевно лишена какого-либо значения. Она могла бы стать даже опасной для ее мирочувствования. И все-таки в отличие от системы Коперника — этот решающий факт всегда упускали из виду — ее особая формулировка тщательно подгоняла ее к античному мирочувствованию. Аристарх допускал в качестве *замкнутости* космоса телесно вполне ограниченный, оптически доминирующий *пустой шар*, в середине которого находилась планетная система, измышленная на коперниканский лад. Античная астрономия всегда принимала землю и небесные тела за нечто двоякое, как бы ни толковались при этом их движения в частности. Назревавшая уже у Николая Кузанского и Леонардо мысль о том, *что Земля есть лишь звезда в числе прочих звезд* *, прекрасно уживается как с птолемеевской системой, так и с коперниканской. Но с допущением небесного шара принцип бесконечного, который угрожал бы чувственно-античному понятию границы, был обойден. Нет даже намека на мысль о беспредельном мировом пространстве, которое здесь кажется уже неизбежным и представление о котором давно было доступно вавилонскому мышлению. Напротив, Архимед в своем знаменитом сочинении о «числе песка» — уже само слово говорит об опровержении всякого рода инфинитезимальных тенденций, хотя его все еще считают первым шагом на пути к современному методу интегрирования,— доказывает, что это стереометрическое тело (ибо ничем иным и не является Аристархов космос), заполненное атомами (песком), приводит к *очень большим*, но *не бесконечным* результатам. Но это и значит отрицать все то, чем является для *нас* анализ. Вселенная нашей физики, как это доказывают постоянно проваливающиеся и снова назойливо возникающие в умах гипотезы материально, т. е. в косвенном смысле наглядно мыслимого мирового эфира, есть строжайшее от-

* *F. Strunz*, Gesch. d. Naturwiss. im Mittelalter, 1910, S. 90.

рицание всякой материальной ограниченности. Евдокс, Аполлоний и Архимед, бесспорно самые утонченные и смелые математики античности, совершенным образом осуществили *чисто оптический* анализ ставшего на основании пластически-античного предельного значения, и в основном при помощи циркуля и линейки. Они пользуются глубоко продуманными и трудно доступными для нас методами интегрального исчисления, имеющими лишь мнимое сходство с методом определенного интеграла Лейбница, и применяют геометрические места точек и координаты, являющиеся вполне именованными размерами и отрезками, а не отвлеченными пространственными отношениями и значениями точек с учетом их положения в пространстве — как у Ферма и главным образом у Декарта. Сюда относится прежде всего метод исчерпывания, развитый Архимедом * в его недавно открытом сочинении, обращенном к Эратосфену, где он, например, выводит квадратуру сегмента параболы, опираясь на исчисление вписанных прямоугольников (а не схожих многоугольников). Но именно тот остроумный, бесконечно запутанный способ, которым он в подражание некоторым геометрическим идеям Платона достигает результата, делает почти ощутимым чудовищный контраст между этой интуицией и внешне схожей с нею паскалевской. Нет более резкой противоположности его способу — если полностью отвлечься от римановского понятия интеграла,— чем, к сожалению, еще и сегодня так называемые квадратуры, в которых «поверхность» обозначается как нечто ограниченное функцией, а о каком-либо графическом приеме нет уже и речи. Нигде обе математики не сходятся столь близко, и нигде непроходимая пропасть между двумя душами, выражением которых они являются, не ощущается столь отчетливым образом.

Чистые числа, сущность которых египтяне с присущей им глубокой робостью перед тайной как бы таили в кубическом стиле своей ранней архитектуры, были и для эллинов ключом к смыслу ставшего, *застывшего и, следовательно, преходящего*. Каменная постройка и научная система отрицают жизнь. Математическое число в качестве формального исходного принципа протяженного мира, который явствует только *из* человеческого бодрствования и только *для* него, связано через признак каузальной необходимости

* Он был подготовлен Евдоксом и использовался при исчислении площади пирамиды и конуса — «средство, к которому прибегали *во избежание* предосудительного понятия бесконечного» (*Heiberg*, Naturwiss. u. Math. im klass. Alt. 1912, S. 27).

со *смертью*, как хронологическое число — со становлением, с жизнью, с необходимостью судьбы. Эта связь строго математической формы с *концом* органического бытия, с явлением его неорганического остатка, трупа, все с большей отчетливостью будет обнаруживать себя как начало всякого великого искусства. Мы отмечали уже развитие ранней орнаментики на утвари и сосудах погребального культа. *Числа суть символы преходящего.* Застывшие формы отрицают жизнь. Формулы и законы расстилают застывшесть над картиной природы. Числа убивают. Это Матери Фауста, величественно восседающие в одиночестве, «в мирах прообразов», где

> Вечный смысл стремится в вечной смене
> От воплощенья к перевоплощенью.
> Они лишь видят сущностей чертеж[65].

Здесь в предчувствии какой-то последней тайны соприкасаются Гёте и Платон. Матери, недостижимое — идеи Платона — обозначают *возможности* душевного строя, его нерожденные формы, которые в зримом мире, сложившемся с глубочайшей внутренней необходимостью из самой идеи этой душевности, осуществили себя в качестве деятельной и сотворенной культуры, как искусство, мысль, государство, религия. На этом покоится сродство числового мышления данной культуры с ее идеей мира, отношение, которое возносит это мышление над голым знанием и познанием, придавая ему значение мировоззрения, и оказывается причиной того, что существует столько же математик — миров чисел,— сколько существует высоких культур. Только так становится понятным и *необходимым* то, что величайшие математические мыслители, эти представители изобразительного искусства в царстве чисел, исходя из глубоко религиозной интуиции, обнаруживали решающие математические проблемы своей культуры. Так до́лжно мыслить себе сотворение античного аполлонического числа Пифагором, *основателем религии.* Это же прачувство сопровождало Николая Кузанского, великого епископа Бриксенского, когда он около 1450 года, отправляясь от созерцания бесконечности Бога в природе, открыл основы счисления бесконечно малых. Лейбниц, окончательно установивший спустя два столетия методы и обозначения этого счисления, сам, исходя из чисто метафизических размышлений над божественным принципом и его отношением к бесконечно протяженному, развил идею analysis situs, эту, должно быть, наиболее гениальную интерпретацию чистого, освобожденного от всего чувственного, пространства, богатые возможности которой были раскрыты лишь в XIX веке Грасманом в его учении о протяженности и особенно Риманом, ее действительным творцом, в символике двухсторонних плоскостей, выражающих природу уравнений. А Кеплер и Ньютон, оба строго религиозные натуры, оставались, подобно Платону, при убеждении, что им удалось как раз через посредство чисел интуитивно постичь сущность божественного миропорядка.

7

Стало уже общим местом, что лишь Диофант освободил античную арифметику от ее чувственной связанности, расширил и продолжил ее и хотя и не создал алгебры как учения о неопределенных величинах, но совершенно внезапно, имея в виду, бесспорно, переработку уже существующих идей, дал ей изложение в пределах известной нам античной математики. Здесь, конечно, налицо не обогащение, а полное преодоление античного мирочувствования, и уже одно это должно было бы доказать, что Диофант внутренне не принадлежал больше к античной культуре. В отношении действительного, ставшего в нем активизируется новое чувство чисел или, скажем, чувство предела, уже не прежнее, эллинское, из ощутимо-наличных предельных значений которого развились наряду с евклидовой геометрией осязаемых тел также пластика нагой статуи и деньги в форме монет. Подробностей формирования этой *новой* математики мы не знаем. Диофант выглядит в «позднеантичной» математике столь одиноким, что подумывали даже об индийском влиянии. Но здесь снова сказалось воздействие тех раннеарабских школ, научные штудии которых, за вычетом догматических, столь мало еще исследованы. У него, на *фоне* евклидовского хода мыслей, обнаруживается это новое чувство предела — я буду называть его *магическим*,— даже и не сознающее пока своей противоположности искомой античной формулировке. Идея *числа как величины* не расширяется, а незаметно распадается. Что́ значит *неопределенное* число *a* и что́ — отвлеченное число 3, оба не являющиеся ни величинами, ни мерами, ни отрезками,— этого не смог бы сказать ни один грек. Новое, оконкреченное в этих родах чисел чувство предела лежит по меньшей мере в основе диофантовских рассуждений; само же привычное нам вычисление при помощи буквенных символов, которыми нынче излагается получившая тем временем еще одно совершенно иное толкование алгебра, было впервые введено Виетом в 1591 году в качестве ощутимой, но бессознательной оппозиции антикизирующему счислению Ренессанса.

Диофант жил около 250 года после Р. Х., *стало быть, в третьем столетии арабской культуры*, исторический организм которой до сих пор был погребен под поверхностными формами эпохи римских императоров и «средневековья»* и к которой принадлежит все то, что возникло с начала нашего летосчисления в ландшафте грядущего ислама. Именно тогда, в самом преддверии нового ощущения пространства купольных сооружений, мозаик и саркофаговых рельефов раннехристианско-сирийского стиля, рассеялся последний призрак аттической статуарной пластики. Тогда снова воспроизводилось *архаическое искусство* и строго геометрический орнамент. Тогда же и завершал Диоклетиан образование *халифата* лишь кажущейся еще таковой Римской империи. 500 лет пролегли между Евклидом и Диофантом, между Платоном и Плотином, между последним замыкающим мыслителем — *Кантом* — законченной культуры и первым схоластиком — Дунсом Скотом — только что пробужденной культуры.

Здесь мы впервые сталкиваемся с неведомым до сих пор существованием тех великих индивидуумов, становление, рост и увядание которых под тысячекрасочной, сбивающей с толку поверхностью составляют *действительную субстанцию всемирной истории*. Завершившаяся в римском интеллекте античная душевность, «телом» которой служит античная культура во всем объеме своих произведений, мыслей, деяний и руин, родилась около 1100 года до Р. Х. из ландшафта Эгейского моря. Арабская культура, прорастающая со времен Августа на Востоке под покровом античной цивилизации, происходит, несомненно, из недр ландшафта между Арменией и Южной Аравией, Александрией и Ктесифоном. Выражением этой новой души следует считать почти все «позднеантичное» искусство эпохи императоров, всю совокупность исполненных юношеского пыла восточных культов, мандейскую и манихейскую религии, христианство и неоплатонизм, императорские форумы в Риме и построенный там Пантеон, *эту самую раннюю из всех мечетей*.

То, что в Александрии и Антиохии все еще продолжали писать по-гречески и полагали, что мыслят по-гречески, играет не большую роль, чем тот факт, что наука Запада вплоть до Канта предпочитала латинский язык и что Карл Великий «обновил» Римскую империю.

У Диофанта число уже не является мерой и сущностью *пластических вещей*. На равеннских мозаиках человек уже не есть *тело*. Незаметным образом греческие обозначения утра-

* Ср. т. 2, гл. III.

тили свое первоначальное содержание. Мы покидаем область аттической καλοκἀγαθία, стоической ἀταραξία и γαλήνη[66]. Хотя Диофанту еще не знакомы нуль и отрицательные числа, зато пластические единства пифагорейских чисел ему *уже не знакомы*. С другой стороны, и неопределенность отвлеченных арабских чисел является все же чем-то совершенно иным, чем закономерная изменчивость более позднего, западного числа, *функции*.

Магическая математика уже после Диофанта — предполагающего, кстати, наличие некой предшествующей стадии развития — логически и в широкой линии, детали которой нам неизвестны, продолжала развиваться и достигла завершения в эпоху Абассидов к IX столетию, как это доказывает уровень знаний у аль-Хорезми и аль-Сиджзи. То, что рядом с евклидовой геометрией означает аттическая пластика — одинаковый язык форм в ином одеянии — или рядом с анализом пространства полифонический стиль инструментальной музыки, то же рядом с этой алгеброй означает магическое искусство мозаик, сасанидских, а позже и все более пышно отделанных византийских арабесок с их чувственно-нечувственными отзвуками мотивов органических форм и, наконец, горельефов константиновского стиля с зыбкой глубинной тьмой выдолбленного между свободно изваянными фигурами фона. Как алгебра относится к античной арифметике и к западному анализу, так купольная церковь относится к дорическому храму и к готическому собору.

Не надо думать, что Диофант был великим математиком. Бóльшая часть того, что связывается с его именем, не фигурирует в его сочинениях, а то, что там фигурирует, наверняка не принадлежит ему одному. Его случайное значение обусловлено тем, что у него — насколько об этом позволяет судить уровень наших сведений — впервые очевидным образом обнаруживается новое чувство чисел. По сравнению с мастерами, *завершающими* математику, как Аполлоний и Архимед античную и соответственно Гаусс, Коши, Риман западную, у Диофанта, прежде всего в языке его формул, бросается в глаза что-то примитивное, что до сих пор охотно называли позднеантичным упадком. Со временем научатся еще — по модели переоценки прямо-таки презираемого до недавнего времени мнимого позднеантичного искусства, которое вдруг начало слыть пробным выражением вот-вот пробуждающегося раннеарабского мирочувствования, — понимать и оценивать это. Столь же архаично, примитивно и ищуще действует математика Николая Оресма, епископа Лизье (1323—1382), впервые применившего на Западе свободную разновидность координат[67] и даже степени с дробными

показателями, которые смутно еще, хотя и непреложно, предполагают совершенно неантичное, но уже и не арабское чувство чисел. Достаточно вспомнить наряду с Диофантом раннехристианские саркофаги римских собраний, а наряду с Оресмом — готические облаченные статуи немецких соборов, чтобы подметить нечто родственное и в математических ходах мысли, изображающих у обоих *одинаково* раннюю ступень абстрактного понимания. Стереометрическое чувство предела, достигшее исключительной утонченности и элегантности у Архимеда и имеющее предпосылкой городской кругозор мышления, давно уже исчезло. Всюду в раннеарабском мире царило смутное, ностальгическое, мистическое настроение, в котором не оставалось и следа аттической ясности и свободы. Мир этот заселяли связанные с землею люди раннего ландшафта, а не жители большого города, как Евклид и Д'Аламбер*. Вместо ставших непонятными глубоких и сложных конструкций античного мышления выступили запутанные и новые, для которых еще долго не могла быть подыскана ясная, по городским меркам умная формулировка. Таково *готическое* состояние всех юных культур, пройденное и самой античностью в раннедорическую эпоху, от которой не осталось ничего, кроме керамических изделий дипилоновского стиля. И лишь в Багдаде в IX и X веках скороспелые концепции эпохи Диофанта были разработаны и завершены зрелыми мастерами, не уступающими по значению Платону и Гауссу.

8

Важнейшее деяние Декарта, чья геометрия появилась в 1637 году, состояло *не* во внедрении нового метода или воззрения в область традиционной геометрии, как это постоянно подчеркивается, а в окончательной концепции *новой идеи чисел*, проявившейся в освобождении геометрии от оптического манипулирования конструкцией и вообще от измеренных или измеримых отрезков[68]. Тем самым анализ бесконечного стал фактом. Неподвижная, так называемая картезианская система координат, идеальный представитель измеримых величин в полуевклидовском смысле, имевшая огромное значение и в предшествующий период, у Оресма

* Во II веке после Р.Х. Александрия перестает быть мировым городом и превращается в оставшуюся от эпохи античной цивилизации массу домов, в которых живут примитивно чувствующие, обладающие иным душевным складом люди. Ср. т. 2, с. 122 сл.

например, была не усовершенствована Декартом, но — если глубже проникнуть в его рассуждения — преодолена. Современник Декарта Ферма был ее последним классическим представителем.

Вместо чувственного элемента конкретного отрезка и поверхности — специфического выражения *античного* чувства предела — выступает абстрактно-пространственный и, значит, неантичный элемент *точки*, характеризуемый отныне как группа сопряженных чистых чисел. Декарт разрушил унаследованное через античные тексты и арабскую традицию понятие величины, чувственного измерения и заменил его переменным значением соотнесенности положений в пространстве. Но то, что это было *устранением геометрии вообще*, которая влачит с тех пор в пределах числового мира анализа лишь завуалированное античными реминисценциями призрачное существование, осталось незамеченным. Слово «геометрия» имеет безусловно аполлонический смысл. Начиная с Декарта, эта мнимая «новая геометрия» оказывается либо синтетической процедурой, определяющей посредством чисел *положение точек* в каком-либо — уже не обязательно трехмерном — пространстве («точечной множественности»), либо аналитической процедурой, определяющей числа положением точек. Но заменять отрезки положениями — значит формулировать понятие протяженности чисто пространственно, а не телесно.

Классическим примером этого разрушения унаследованной оптически-конечной геометрии представляется мне обращение круговых функций — бывших в едва ли доступном нам смысле «числами» индийской математики — в циклометрические функции и далее их разрешение в ряды, утратившие в сфере бесконечных чисел алгебраического анализа следы даже самого незначительного сходства с геометрическими конструкциями в стиле Евклида. Круговое число π, как и основание натуральных логарифмов e, повсеместно обнаруживаясь во всей этой сфере чисел, создает отношения, стирающие всякие границы прежней геометрии, тригонометрии, алгебры, не носящие ни арифметического, ни геометрического характера и не склоняющие уже мысль к наглядному представлению действительно начерченного круга и к исчислению степеней.

9

В то время как античная душа в лице Пифагора пришла около 540 года к открытию *своего* аполлонического числа как измеримой величины, душа Запада в лице Декарта и его

поколения (Паскаль, Ферма, Дезарг) нашла в точно соответствующий момент идею числа, родившуюся из страстной *фаустовской* тяги к бесконечному. Число как *чистая величина*, связанная с телесной явленностью отдельной вещи, обретает свое контрастное подобие в числе как *чистом отношении**. Если позволительно определить античный мир, космос, отправляясь от глубокой потребности в зримой ограниченности, как исчислимую сумму материальных вещей, то *наше* мирочувствование осуществляется в образе бесконечного пространства, в котором все зримое, как нечто обусловленное на фоне безусловного, ощущается почти как действительность второго порядка. *Его* символом является решающее, не намеченное ни в какой другой культуре понятие *функции*. Функция меньше всего представляет собою расширение какого-либо из существующих понятий числа; она есть полное их преодоление. Тем самым не только евклидова и, значит, «общечеловеческая», покоящаяся на повседневном опыте геометрия детей и неучей, но и архимедовская сфера элементарного счисления, арифметика, теряет значимость для действительно *значимой* математики Западной Европы. Существует только абстрактный анализ. Для античного человека геометрия и арифметика были замкнутыми в себе и законченными науками высшего порядка, причем науками наглядными и оперирующими с числами путем начертательных или вычислительных процедур; для нас они только практические пособия повседневной жизни. Сложение и умножение, эти оба античных метода счисления величин, кровно-родственные начертательной конструкции, полностью исчезают в бесконечности функциональных процессов. Так, степень, являющаяся прежде всего лишь числовым обозначением определенной группы умножений (произведений равной величины), целиком отделяется от понятия величины посредством нового символа показателя степени (логарифм) и его применения в комплексных, отрицательных, дробных формах и переносится в трансцендентный мир отношений, который грекам, знавшим только две положительные целочисленные степени, представляющие плоскости и тела, должен был оставаться недоступным (достаточно лишь вспомнить выражения типа e^{-x}, $\sqrt[\pi]{x}$, $a^{\frac{1}{i}}$).

Все глубокомысленные творения, быстро следующие друг за другом, начиная с Ренессанса,— мнимые и комплексные числа, введенные Кардано уже в 1550 году, бесконечные ряды, получившие прочное теоретическое обоснование через великое открытие биномиальной теоремы Ньютоном в 1666 году, создание логарифмов около 1610 года, дифференциальной геометрии, определенного интеграла Лейбницем, создание множества как новой числовой единицы, намеченное уже Декартом, новые процессы вроде неопределенного интегрирования, развития функций в ряды, даже в бесконечные ряды других функций,— все они равным образом знаменуют триумф над популярно-чувственным ощущением чисел, которое надлежало преодолеть из духа новой математики, предназначенной к претворению в жизнь нового мирочувствования. До сих пор не существовало второй такой культуры, которая воздавала бы столько почестей свершениям иной, давно угасшей культуры и была бы в научном смысле столь податливой к влияниям, как западная по отношению к античной. Прошло немало времени, пока мы нашли в себе мужество думать собственным умом. В основе лежало постоянное желание подражать античности. И все-таки каждый шаг был в этом смысле фактическим удалением от искомой цели. Оттого история западного знания есть история *поступательной эмансипации* от античного мышления, история освобождения, которое, не будучи даже желанным, форсировалось глубинами бессознательного. *Так, развитие новой математики принимало формы тайной, затяжной, наконец, победной борьбы против понятия величины* *.

* Это доподлинно соответствует отношению между отчеканенными в монету деньгами и двойной бухгалтерией в денежном мышлении обеих культур, ср. т. 2, с. 605 сл.

10

Антикизирующие предрассудки помешали нам на новый лад обозначить собственно западное число как таковое. Современный язык знаков в математике фальсифицирует фактическую суть дела, и именно *ему* следовало бы прежде всего приписать то, что еще и по сей день даже среди математиков господствует мнение, будто числа суть величины, ибо как раз на этой предпосылке и покоится наш способ письменного обозначения.

Но не эти служащие выражением функции отдельные знаки (x, π, 5) есть новое число, а *сама функция как единство*, как элемент, как переменное и не подлежащее уже заключению в оптические границы отношение. Для него понадобился

* То же самое можно сказать о римском праве (т. 2, с. 96 сл.) и о монете (т. 2, с. 611 сл.).

бы новый язык формул, не подвергшийся в своей структуре влиянию античных воззрений.

Надо представить себе разницу двух таких уравнений — не следовало бы даже объединять этим словом столь разнородные вещи,— как $3^x+4^x=5^x$ и $x^n+y^n=z^n$ (уравнение теоремы Ферма). Первое состоит из нескольких «античных чисел» (величин), второе *есть число* иного рода, что, впрочем, маскируется идентичным способом начертания, развившимся под впечатлением евклидово-архимедовских представлений. В первом случае знак равенства фиксирует неподвижную связь определенных осязаемых величин; во втором он являет собою отношение, существующее в пределах группы переменных образований, причем таким образом, что некоторые изменения с неизбежностью влекут за собою другие. Первое уравнение ставит себе целью определение (измерение) конкретной величины, «результата»; второе вообще лишено результата, но есть лишь отображение и знак некоего отношения, исключающего при условии $n>2$ — в этом и состоит знаменитая проблема Ферма [69] — *потенциально доказуемые* целочисленные значения. Греческий математик не понял бы, чего, собственно, добиваются операциями этого рода, конечная цель которых никак не сводится к «исчислению».

Понятие неизвестных полностью сбивает с толку, если применить его к буквам уравнения Ферма. В первом, «античном», уравнении x есть величина определенная и измеримая, которую до́лжно установить. Во втором слово «определять» лишено применительно к x, y, z всякого смысла, следовательно, никто и не собирается устанавливать «значение» этих символов, следовательно, они вообще не являются числами в пластическом смысле, но знаками некоего отношения, в котором отсутствуют признаки величины, формы и однозначности, знаками бесконечности возможных положений одинакового характера, которые, будучи поняты как единство, и суть само число. В идеографической записи, применяющей, к сожалению, множество сбивающих с толку знаков, все уравнение *в целом* фактически представляет собою *одно*-единственное число, а x, y, z в столь же малой степени являются числами, как $+$ и $=$.

Ибо уже с понятием иррациональных, по сути своей совершенно антиэллинских чисел было искоренено понятие конкретного, определенного числа. Отныне эти числа образуют уже не какой-то обозримый ряд возрастающих, дискретных, пластических величин, но прежде всего одномерный *континуум*, в котором каждое сечение (в смысле Дедекинда) представляет «число», едва ли заслуживающее прежнего обозначения. Для античного образа мыслей между 1 и 3 суще-

ствует только *одно* число, для западного — бесконечное множество. Наконец, с введением мнимых ($\sqrt{-1}=i$) и комплексных чисел (общей формы $a+bi$), расширяющих линейный континуум до в высшей степени трансцендентного образования числового тела (совокупности некоего множества однородных элементов), в котором каждое сечение представляет собою числовую плоскость — некое бесконечное множество меньшей «мощности», скажем совокупности всех реальных чисел,— были разрушены последние остатки антично-популярной осязаемости. Эти числовые плоскости, играющие со времен Коши и Гаусса важную роль в теории функций, суть *чисто умственные конструкции*. Даже положительное иррациональное число, как $\sqrt{2}$, когда его *исключали* как число, могло — по крайней мере негативно — быть до некоторой степени конципировано античным числовым мышлением, как ἄῤῥητος и ἄλογος [70]; выражения типа $x+yi$ находятся уже за пределами возможностей античного мышления. На распространении арифметических законов на всю область комплекса, в пределах которого они остаются постоянно применимыми, покоится теория функций, представляющая, наконец, западную математику во всей ее чистоте, поскольку все частные области охватываются ею и в ней растворяются. Только так оказывается эта математика вполне применимой к картине одновременно развивающейся *динамической* физики Запада, между тем как античная математика представляет собою точное подобие мира пластических единичностей, теоретически и механически трактуемого в *статической* физике от Левкиппа до Архимеда.

Классическим веком этой *математики барокко* — в противоположность математике *ионического стиля* — является XVIII столетие, простирающееся от решающих открытий Ньютона и Лейбница через Эйлера, Лагранжа, Лапласа, Д'Аламбера до Гаусса. Взлет этого мощного духовного создания оборачивался неким чудом. Едва осмеливались верить тому, что представало взору. Находили истины за истинами, казавшиеся невозможными утонченным умам скептически настроенной эпохи [71]. Сюда относится слово Д'Аламбера: Allez en avant et la foi vous viendra [72]. Оно касалось теории дифференциальных отношений. Казалось, сама логика сопротивляется этому, все допущения, казалось, покоятся на ошибках, а цели все же достигали.

Это столетие возвышенного опьянения абстрактными, отрешенными от телесного глаза формами — ибо рядом с упомянутыми мастерами анализа стоят Бах, Глюк, Гайдн, Моцарт,— столетие, в котором лишь небольшой круг

избранных и глубоких умов наслаждался изысканнейшими открытиями и дерзаниями, к чему не имели доступа Гёте и Кант, в точности соответствует по своему содержанию наиболее зрелому столетию ионики, веку Евдокса и Архита (440—350) — сюда опять следует прибавить Фидия, Поликлета, Алкамена и постройки Акрополя,— когда мир форм античной математики и пластики расцвел во всей полноте своих возможностей и пришел к своему завершению.

Только теперь стихийная противоположность античной и западной душевности полностью открывается взору. Во всей картине истории высшего человечества при таком изобилии и интенсивности исторических отношений не существует ничего внутренне более чуждого друг другу. И как раз оттого, что противоположности соприкасаются и указуют на некую возможную общность в последних глубинах бытия, мы находим в западной, фаустовской душе это ностальгическое взыскание идеала аполлонической души, которой только и принадлежала ее любовь и которая возбуждала ее зависть силою своей преданности чувственно-чистому настоящему.

11

Уже было замечено, что в первобытном человечестве, как и в ребенке, выступает некое внутреннее переживание, связанное с рождением Я, когда они постигают смысл числа и овладевают таким образом соотнесенным с Я окружающим миром.

Как только из хаоса впечатлений перед изумленным взором раннего человека начинает в громадных контурах вырисовываться брезжущий мир упорядоченных протяженностей, *осмысленно* ставшего, и глубоко ощущаемая, непреложная противоположность этого внешнего мира собственному внутреннему миру сообщает бодрствующей жизни направление и гештальт, в душе, осознавшей внезапно свое одиночество, пробуждается одновременно *прачувство тоски*. Тоски по цели становления, по завершению и осуществлению всех внутренних возможностей, по раскрытию идеи собственного существования. Тоски ребенка, с растущей ясностью вступающей в сознание как чувство неудержимого *направления* и позже стоящей перед зрелым умом в виде зловещей, манящей, неразрешимой *загадки времени*. Слова «прошлое» и «будущее» получают вдруг роковое значение.

Но это тоскующее вожделение, проистекающее из избытка и блаженства внутреннего становления, оборачивается

в сокровеннейших глубинах каждой души в то же время и *страхом*. Как всякое становление движется к ставшему, которым оно *завершается*, так и прачувство становления, тоска, соприкасается уже с прачувством ставшести, со страхом. В настоящем ощущается протекание; на прошедшем лежит бренность. Здесь коренится извечный страх перед непререкаемым, достигнутым, окончательным, перед преходящим, перед самим миром как осуществленностью, где вместе с границей рождения положена одновременно граница смерти, страх перед мгновением, когда осуществлено возможное и жизнь внутренне исполнена и завершена, когда сознание стоит у *цели*. Это тот глубокий мировой страх детской души, который никогда не покидает высшего человека, верующего, поэта, художника в его безграничном уединении, страх перед чуждыми силами, великими и угрожающими, облаченными в чувственные явления, вторгающимися в светающий мир. Даже направление во всяком становлении при всей своей неумолимости — *необратимости* — подвергается человеческой пытливостью освидетельствованию в слове, как нечто чуждое и враждебное, с целью заклятия вечно непонятного. Чем-то совершенно непостижимым предстает то, что превращает будущее в прошедшее[73], и это сообщает времени — в противоположность пространству — ту полную противоречий зловещесть и гнетущую двусмысленность, от которых не в силах полностью отделаться ни один значительный человек.

Мировой страх есть, несомненно, *наиболее творческое* из всех прачувствований. Ему обязан человек самыми зрелыми и глубокими формами и ликами не только своей сознательной внутренней жизни, но и ее отражения в бесчисленных образованиях внешней культуры. Словно некая таинственная мелодия, доступная не всякому слуху, проходит этот страх сквозь язык форм каждого подлинного творения искусства, каждой прочувствованной философии, каждого значительного деяния, и *он* же лежит, ощущаемый лишь немногими, в основе великих проблем всякой математики. Только внутренне умерший человек поздних городов, Вавилона Хаммурапи, птолемеевской Александрии, исламского Багдада или нынешних Парижа и Берлина, только чисто интеллектуальный софист, сенсуалист и дарвинист утрачивает или отрицает его, отделяя себя от чуждого лишенной тайн заставкой «научного мировоззрения».

Если тоска оказывается связанной с тем неуловимым нечто, которое в знамениях тысячеликого зыбкого существования скорее прикрывается, чем обозначается словом «время», то прачувство страха находит свое выражение

в духовных, постижимых, пластичных символах *протяженности*. Так, в бодрствовании каждой культуры, всякий раз в ином обличье, выступают встречные формы времени и пространства, направления и протяженности, где первая лежит в основе второй, как становление в основе ставшего — ибо и тоска лежит в основе страха, *становится* страхом, а не наоборот,— первая не поддающаяся силе разумения, вторая служащая ей, первая открытая только для *переживания*, вторая только для *познания*. «Бояться и любить Бога» — вот христианское выражение обоюдного смысла этих мирочувствований.

Из души всего первобытного человечества, а значит, и раннего детства исходит позыв заклясть, принудить, умиротворить — «познать» элемент чуждых сил, неумолимо присутствующих во всякой протяженности, в пространстве и *через* пространство. В конце концов все это одно и то же. *Познать Бога* значит во всякой ранней мистике заворожить его, расположить его к себе, внутренне *усвоить* его. Это случается главным образом с помощью слова, «имени», которым именуют, *призывают* numen, или при отправлении культовых обрядов, в которых обитает некая таинственная сила. Каузальное, систематическое познание, полагание границ посредством понятий и чисел есть наиболее утонченная, но вместе с тем и наиболее мощная форма этой защиты. В этом смысле только через *язык* человек становится вполне человеком. Вызревшее в словах познание с необходимостью преображает хаос первоначальных *впечатлений* в «природу» со сводом законов, которым она должна *подчиняться*, «мир в себе» — в «мир для нас»*. Оно унимает мировой страх, укрощая таинственное, придавая ему вид *доступной* действительности, связывая его железными правилами отчеканенного на нем языка интеллектуальных форм.

Это и есть *идея «табу»***, играющая исключительную роль в душевной жизни всех примитивных людей, хотя исконное ее содержание столь далеко от нас, что слово это уже не поддается переводу ни на один язык зрелой культуры. Растерянность и страх, священный трепет, глубокая покинутость, уныние, ненависть, смутные желания сближения, соединения, удаления — все эти изобилующие формами чувства *зрелых* душ смолкают в детских состояниях в тупую

* От «магии слова» у дикарей вплоть до новейшей науки, которая подчиняет себе вещи, чеканя для них наименования, в особенности специальные термины, ничего не изменилось по форме. Ср. т. 2, с. 166 сл., 320 сл.

** Ср. т. 2, с. 137 сл.

нерешительность. Двоякий смысл слова «заклинать», означающего одновременно «укрощать» и «умолять», может уяснить смысл той мистической процедуры, посредством которой чуждое и устрашающее делается для раннего человека «табу». Благоговейный трепет перед всем от него не зависящим, установленным, законным, перед чуждыми силами мира *есть начало всякого стихийного формотворчества*. В незапамятные времена оно осуществляется в орнаменте, в тщательно отделанных церемониях и ритуалах, в строгих уложениях примитивного общения. На высших ступенях великих культур эти творения, внутренне не утрачивая признаков своего происхождения, своего заклинающего и завораживающего характера, превратились в законченные миры форм отдельных искусств, религиозного, естественнонаучного и *прежде всего математического* мышления. Их общее средство, единственное, которое знает осуществляющая себя душа, есть *символизирование протяженности*, пространства или вещей — все равно, в концепциях ли абсолютного мирового пространства физики Ньютона, во внутренних ли пространствах готических соборов и мавританских мечетей, в атмосферической ли бесконечности полотен Рембрандта и ее повторении в темных звуковых мирах бетховенских квартетов, все равно, идет ли речь о правильных полиэдрах Евклида, скульптурах Парфенона, или пирамидах Древнего Египта, Нирване Будды, отчужденности придворных нравов при Сезострисе, Юстиниане I и Людовике XIV, или, наконец, об идее Бога у Эсхила, Плотина, Данте, или об идее трансформирующей земной шар пространственной энергии в современной технике.

12

Вернемся к математике. Исходным пунктом античного формотворчества было, как мы видели, упорядочение ставшего, поскольку оно налично, обозримо, измеримо, исчислимо. Западное, готическое чувство формы, чувство безмерной, волевой, блуждающей по всем далям души избрало символ чистого, лишенного наглядности, безграничного пространства. Не следует только обманываться относительно *узкой обусловленности* подобного рода символов, которые легко могут показаться нам однородными и общезначимыми. Наше бесконечное мировое пространство, реальность которого, по-видимому, не требует лишних слов, *не* реально для античного человека. Оно даже не укладывается в его представление. С другой стороны,

эллинский космос, глубокая чуждость которого нашему способу понимания не должна была бы столь долгое время оставаться незамеченной, есть для эллина сама очевидность. По существу абсолютное пространство нашей физики является некой формой, препостулируемой множеством крайне запутанных, замалчиваемых предпосылок,— формой, возникшей только из *нашей* душевности, как ее отображение и выражение, и обладающей реальностью, необходимостью и естественностью только для нашего типа бодрствующего существования. Простые понятия суть всегда труднейшие. Их простота состоит в том, что бесконечно многое из того, чего нельзя высказать, ничуть не нуждается в том, чтобы быть высказанным, поскольку для людей *этого круга* оно интуитивно застраховано, а для посторонних, разумеется по той же причине, совершенно недоступно. Речь идет о специфически западном содержании слова «пространство». Вся математика, начиная с Декарта, служит теоретической интерпретации этого высокого символа, насыщенного религиозным содержанием. Физика со времен Галилея не стремится ни к чему другому. Античной математике и физике вообще не *знакомо* содержание этого слова.

Также и здесь античные наименования, удержанные нами из литературного наследия греков, затемнили фактическое положение вещей. Геометрией называется искусство измерения, арифметикой — искусство счета. Математика Запада не имеет уже ничего общего с *обоими* этими способами ограничения, но она не подыскала себе никакого нового имени. Слово «анализ» означает далеко не всё.

Античный человек пленен в своих размышлениях отдельным телом и его граничными поверхностями, к которым косвенно принадлежат конические сечения и кривые высшего порядка. *Мы*, в сущности, знаем только один абстрактный элемент пространства, точку, которая, не обладая ни наглядностью, ни возможностью измерения и наименования, представляет собою просто центр отношений. Прямая линия является для грека измеримой гранью, для нас она — неограниченный континуум точек. В качестве примера для своего инфинитезимального принципа Лейбниц приводит прямую, оказывающуюся пределом окружности с бесконечно большим радиусом, тогда как точка образует другой предел. Для грека же круг есть *поверхность*, и проблема сводится к тому, чтобы придать ей соизмеримую форму. *Таким образом квадратура круга стала классической пограничной проблемой для разумения античных людей.* Это представлялось им глубочайшей из всех проблем мировой формы: преобразить плоскости, ограниченные кривой линией, при неизменной вели-

чине, в прямоугольники и тем самым сделать их *измеримыми*. Для нас это сделалось обычной процедурой описания числа π алгебраическими средствами, без единого упоминания о каких-либо геометрических образованиях.

Античный математик знает лишь то, что он видит и осязает. Там, где прекращается ограниченная, ограничивающая видимость, единственная тема, доступная его мысли, там же кончается и его наука. Западный математик, поскольку он свободен от античных предрассудков и принадлежит самому себе, устремляется в совершенно абстрактную область бесконечной числовой множественности *n*-ных — уже не только трехмерных — измерений, где *его* так называемая геометрия может, и в большинстве случаев должна, обходиться без всякого рода наглядной помощи. Если античный человек прибегает к художественному выражению своего чувства формы, то он силится придать человеческому телу в танце и борьбе, в мраморе и бронзе ту именно осанку, при которой поверхности и контуры приобретают максимум меры и смысла. Настоящий же художник Запада закрывает глаза и замирает в области бестелесной музыки, где гармония и полифония ведут к созданиям высочайшей «потусторонности», превосходящим все возможности оптического порядка. Достаточно лишь вспомнить, что понимают под словом *фигура* афинский ваятель и северный контрапунктист, чтобы непосредственно представить себе контраст двух миров, двух математик. Греческие математики пользуются даже словом σῶμα для обозначения математических тел. Напротив, юридический язык употребляет его для обозначения личности в противоположность вещи (σώματα καὶ πράγματα: personae et res[74]).

Оттого античное, целое, телесное число непроизвольно ищет связи с возникновением телесного человека, σῶμα. Число 1 почти не воспринимается еще как действительное число. Оно есть ἀρχή, первоматерия числового ряда, начало всех настоящих чисел и, значит, всякой величины, всякой меры, всякой вещественности. Его числовой знак в кругу пифагорейцев во все времена был одновременно символом материнского лона, источника всяческой жизни. Число 2, первое *настоящее* число, удвояющее 1, получило вследствие этого связь с мужским началом, и знаком его было копирование фаллоса. Наконец, *священная троица* пифагорейцев обозначала акт соединения мужчины и женщины, зачатие — эротическое толкование обоих *единственно* значимых для античности процессов увеличения, *зачатия величин*, именно, сложения и умножения, легко понять,— и знаком ее было соединение двух первых. Отсюда проливается новый свет на упомянутый миф о кощунстве открытия иррационального.

Иррациональное — согласно нашему способу выражения, применение бесконечных десятичных дробей — означало разрушение органически-телесного, порождающего порядка, установленного богами. Не подлежит сомнению, что пифагорейская реформа античной религии вновь положила в основу древнейший культ Деметры. Деметра родственна Гее, матери-земле. Существует глубокая связь между ее почитанием и этим возвышенным пониманием чисел.

Таким образом античность с внутренней необходимостью постепенно стала культурой *малого*. Аполлоническая душа стремилась заклясть смысл ставшего принципом обозримого предела; ее «табу» обращалось на непосредственное наличие и близость чуждого. Что было далеко, что было незримо, того и вовсе не было. Грек, как и римлянин, приносил жертвы богам той местности, где он пребывал; все прочие исчезали из его кругозора. Подобно тому как в греческом языке *нет слова для пространства* — нам придется еще неоднократно прослеживать мощную символику подобных феноменов языка,— так у грека отсутствует и наше чувство ландшафта, чувство горизонта, перспектив, далей, облаков, равным образом и понятие отечества, простирающегося далеко и охватывающего большую нацию. *Родина* для античного человека есть то, что он может обозреть с крепостных стен своего родного города, не больше. То, что лежало по ту сторону оптического предела этого политического атома, было чужим, было даже враждебным. Здесь и коренится страх античного существования, и этим же объясняется ужасное ожесточение, с которым эти крохотные города уничтожали друг друга. Полис есть наименьшая из всех мыслимых государственных форм, а его политика представляет собою подчеркнутую политику близких расстояний, в полном контрасте с нашей кабинетной дипломатией, политикой безграничного. Античный храм, охватываемый *одним* взглядом, является наименьшим из всех классических типов строения. Геометрия от Архита до Евклида занята — как и школьная геометрия, еще и сегодня находящаяся под ее впечатлением,— маленькими, сподручными фигурами и телами, и, таким образом, от нее остались скрытыми трудности, возникающие, когда за основу берут фигуры астрономических размеров, и не всегда допускающие применение евклидовой геометрии*. В противном случае тонкий аттический ум, возможно, уже тогда предугадал бы кое-что из проблематики неевклидовых геометрий, поскольку возражения против известной аксиомы о параллельных линиях*, сомнительная и все-таки не поддающаяся корректуре формулировка которой шокировала уже с давних пор, граничили с решающим открытием. Сколь очевидно для античной мысли исключительное рассмотрение близкого и малого, столь же очевидно для нашей мысли рассмотрение бесконечного, того, что выходит за пределы зримого. Все математические воззрения, открытые или позаимствованные Западом, были явным образом подчинены языку форм бесконечно малых, задолго до того, как было открыто само дифференциальное исчисление. Арабская алгебра, индийская тригонометрия, античная механика без обиняков включаются в анализ. Именно «очевиднейшие» положения элементарного счисления — каково, скажем, $2 \times 2 = 4$ — с аналитической точки зрения становятся проблемами, разрешение которых возможно лишь путем дедукций из учения о множестве, а во многих частностях не достигнуто еще и по сей день — что наверняка показалось бы Платону и его современникам безумием и доказательством полного отсутствия математического дарования.

Можно до известной степени трактовать геометрию алгебраически или алгебру геометрически, т. е. исключать зрение или предоставлять ему все полномочия. Первое сделали мы, второе — греки [75]. Архимед, затрагивающий в своем прекрасном вычислении спирали некоторые общие факты, которые лежат также в основе метода определенного интеграла у Лейбница, тотчас же подчиняет свои приемы, выглядящие при поверхностном рассмотрении в высшей степени современными, стереометрическим принципам; какой-нибудь индус в подобном случае явно нашел бы тригонометрическую формулировку **.

13

Из фундаментальной противоположности античных и западных чисел проистекает столь же коренная противоположность связи, в которой находятся друг к другу элементы

* В современной астрономии приступают сегодня к применению неевклидовых геометрий. Допущение неограниченного, но конечного, искривленного пространства, заполняемого звездной системой диаметром, равным приблизительно 470 миллионам расстояний Земли от Солнца, привело бы к допущению некоего солнечного противообраза, который показался бы нам звездой средней яркости.

* Гласящей, что через точку к прямой возможна лишь одна параллель — положение никак не доказуемое.

** Что́ из известной нам индийской математики является *древне*индийским, т. е. возникшим до Будды,— этого сегодня нельзя уже установить.

каждого из этих числовых миров. Связь *величин* называется *пропорцией*, связь *отношений* содержится в понятии *функции*. Оба слова, вне сферы математики, имеют величайшее значение для техники обоих соответствующих искусств, пластики и музыки. Если полностью закрыть глаза на смысл слова «пропорция» в применении к структуре *отдельной* статуи, то как раз статуя, рельеф и фреска оказываются типично античными формами искусства, которые допускают *увеличение* и *уменьшение* масштаба — слова, лишенные всякого смысла в применении к музыке. Стоит только вспомнить искусство гемм, сюжеты которых были по сути уменьшениями мотивов в натуральную величину. Напротив, в теории функций решающее значение принадлежит понятию *трансформации групп*, а музыкант подтвердит, что аналогичные образования составляют существенную часть новейшего учения о композиции. Я напомню лишь об одной из самых утонченных инструментальных форм XVIII столетия — о «tema con variazioni» [76].

Всякая пропорция предполагает постоянство элементов, всякая трансформация — их изменчивость: достаточно будет сравнить здесь правила конгруэнции в формулировке Евклида, доказательство которых фактически покоится на данном отношении 1:1, с их современным выведением при помощи круговых функций.

14

Конструкция — содержащая в себе в широком смысле все методы элементарной арифметики — есть альфа и омега античной математики: получение единичной и предлежащей взору фигуры. Циркуль выступает резцом этого второго пластического искусства. Способ работы при изысканиях в области теории функций, нацеленных не на результат в виде какой-то величины, а на обсуждение общих формальных возможностей, можно обозначить как своего рода учение о композиции, находящейся в близком родстве с музыкальной. Целый ряд понятий теории музыки можно было бы также без всяких оговорок применить к аналитическим операциям физики — тональность, фразировку, хроматику и другие,— и возникает вопрос, не приобрели бы благодаря этому многие отношения бóльшую ясность.

Каждая *конструкция* утверждает видимость, каждая *операция* отрицает ее, поскольку первая устанавливает оптически данное, а вторая упраздняет его. Таковой предстает дальнейшая противоположность обоих видов математической

процедуры: античная математика малого рассматривает конкретный *единичный* случай, решает *определенную* задачу, осуществляет *разовую* конструкцию. Математика бесконечного трактует *целые классы* формальных возможностей, *группы* функций, операций, уравнений, кривых, имея в виду при этом не какой-нибудь результат вообще, а сам процесс. Таким образом, вот уже два столетия — хотя это и не дошло еще до сознания наших математиков,— как возникла *идея общей морфологии математических операций*, которую позволительно признать за суть всей новейшей математики. Здесь проявляется всеобъемлющая тенденция западной духовности вообще — в дальнейшем она проступит с большей отчетливостью,— тенденция, являющаяся исключительным достоянием фаустовского духа и его культуры и не имеющая ничего родственного с целями прочих культур. Великое множество вопросов, занимающих нашу математику как исконнейшие ее проблемы — соответственно квадратуре круга у греков,— скажем, исследование критериев сходимости бесконечных рядов (Коши) или обращение эллиптических и общеалгебраических интегралов в многократные периодические функции (Абель, Гаусс), должно быть, показались бы «древним», для которых результаты сводились к простым определенным величинам, каким-то остроумным и несколько запутанным баловством — что наверняка и сегодня отвечало бы расхожему мнению широких кругов. Нет ничего более непопулярного, чем современная математика, и в этом также по-своему сказывается символика бесконечных далей, *дистанции*. *Все* великие творения Запада, от Данте до Парсифаля, непопулярны, все античные, от Гомера до Пергамского алтаря, популярны в высшей степени.

15

И вот, наконец, все содержание западного числового мышления сосредоточивается *в классической пограничной проблеме фаустовской математики*, образующей ключ к тому труднодоступному понятию бесконечного — фаустовски бесконечного,— которое в высшей степени чуждо арабскому и индийскому мирочувствованию. Речь идет о *теории предельного значения*, хотя бы число и рассматривалось в отдельных случаях как бесконечный ряд, кривая или функция. Это предельное значение является строжайшей противоположностью античного, которое, не будучи до сих пор так названо, обсуждалось в связи с классической пограничной проблемой квадратуры круга. Вплоть до XVIII

века евклидово-популярные предрассудки затемняли смысл принципа дифференциала. Сколь бы осторожно ни применяли само собой напрашивающееся понятие бесконечно малого, на нем остается легкий налет античной константности, *видимость* какой-то величины, хотя Евклид не признавал, да и не смог бы признать ее за таковую. Нуль есть константа, некое целое число в линейном континууме между $+1$ и -1; аналитическим исследованиям Эйлера повредило то, что он — как и многие вслед за ним — считал дифференциалы нулями. Лишь окончательно разъясненное Коши понятие *предельного значения* устраняет этот остаток античного чувства чисел и превращает счисление бесконечно малых в свободную от противоречий систему. Только переход от «бесконечно малой величины» к «нижнему предельному значению *всякой возможной* конечной величины» приводит к концепции изменяющегося числа, которое движется под любой отличной от нуля конечной величиной, не неся, стало быть, в себе самом ни малейшего признака величины. Предельное значение в этой окончательной формулировке уже вообще не есть нечто такое, к чему можно приближаться. *Оно само представляет собою приближение — процесс, операцию. Оно есть не состояние, а поведение.* Здесь, в этой решающей проблеме западной математики, обнаруживается внезапно, что наша душевность предрасположена *исторически* *.

16

Освободить геометрию от созерцания, алгебру от понятия величины и соединить обе по ту сторону элементарных рамок конструкции и счета в мощном сооружении теории функций — таков был великий путь западного числового мышления. Таким образом античное константное число растворилось в изменяющемся. Геометрия, *ставшая* аналитической, растворила все конкретные формы. Она заменяет математическое тело, в неподвижном образе которого обнаруживаются геометрические значения, абстрактно пространственными отношениями, вообще неприменимыми уже к фактам чувственно-наличного созерцания. Она заменяет прежде всего оптические образования Евклида геометрическими местами точек относительно некой системы координат, исходная

* «Функция, правильно понятая, есть бытие, мыслимое в деятельности» (Гёте)[77]. Ср. выпуск фаустовских функциональных денег, т. 2, с. 613.

точка которых может быть выбрана произвольно, и сводит предметное существование геометрического объекта к требованию неизменности выбранной системы во время операции, направленной уже не на измерения, а на уравнения. Однако тотчас же координаты рассматриваются исключительно как чистые значения, не столько определяющие, сколько выражающие и заменяющие положение точек как абстрактных элементов пространства. Число, предел ставшего, символически представляется уже не образом фигуры, а образом уравнения. «Геометрия» выворачивает свой смысл наизнанку: система координат исчезает как образ, и точка является отныне совершенно абстрактной группой чисел. Переход архитектуры Ренессанса благодаря новшествам Микеланджело и Виньолы в архитектуру барокко есть точное отображение этого внутреннего превращения анализа. На фасадах дворцов и церквей чувственно чистые линии становятся как бы недействительными. Вместо ясных координат флорентийско-римской диспозиции колонн и расчленения этажей обнаруживаются «инфинитезимальные» элементы вибрирующих и вздувающихся частей здания, волют, картушей. Конструкция исчезает в изобилии декоративного — математически говоря, функционального; колонны и пилястры, соединенные в группы и пучки, прорезывают фронтоны и, лишая глаз точки опоры, створяются и рассыпаются; плоскости стен, потолков, этажей размываются в потоке штукатурной лепки и орнаментов, исчезают и распадаются под действием красочных световых эффектов. Но и сам свет, резвящийся над этим миром форм зрелого барокко — от Бернини около 1650 года до рококо в Дрездене, Вене, Париже, — становится чисто музыкальным элементом. Дрезденский Цвингер — это *симфония*. Вместе с математикой также и архитектура разложилась в XVIII столетии в мир форм *музыкального* характера.

17

В изломах пути этой математики должен был наконец наступить момент, когда не только границы искусственных геометрических образований, но и зрительного чувства вообще стали ощущаться со стороны теории, да и самой души в ее порыве к безудержному выражению, именно *как* границы, как препятствия, когда, стало быть, идеал трансцендентной протяженности вступил в принципиальное противоречие с ограниченными возможностями непосредственной видимости. Античная душа, которая с полной покорностью

платонической и стоической ἀταραξία предоставляла чувственному все права и полномочия и *скорее принимала, чем отдавала,* свои великие символы, как об этом свидетельствует эротическая подоплека пифагорейских чисел, не могла и в помыслах хоть раз перешагнуть телесное *теперь* и *здесь*. И если пифагорейское число обнаруживалось в сущности *данных* единичных вещей, то число Декарта и следовавших за ним математиков было чем-то, что надо было *завоевать* и *взять силой*, неким державным абстрактным отношением, независимым от любого рода чувственной данности и готовым всякий раз выпячивать эту независимость перед лицом природы. Воля к власти — по великой формуле Ницше,— характеризующая поведение северной души в отношении ее мира, начиная с самой ранней готики Эдды, соборов и крестовых походов, даже еще с хищничающих викингов и готов, заложена также и в этой энергии западного числа, обращенной против созерцания. *Это* и есть «динамика». В аполлонической математике ум служит глазу, в фаустовской он одолевает глаз.

Само математическое, «абсолютное», столь исключительно неантичное пространство с самого же начала представляло собою — чего математика в своем благоговении перед эллинскими традициями не осмеливалась замечать — не смутную пространственность будничных впечатлений, расхожей живописи, кажущегося столь однозначным и определенным априорного созерцания Канта, но чистую абстракцию, некий идеальный и неосуществимый постулат души, которую все меньше удовлетворяла чувственность как средство выражения и которая наконец страстно от нее отвернулась. Пробуждалось *внутреннее* зрение.

Только теперь глубоким мыслителям и должно было открыться, что евклидова геометрия, *единственная* и *правильная* на наивный взгляд всех времен, есть с этой высокой точки зрения не что иное, как *гипотеза*, исключительная значимость которой по сравнению с другими, даже начисто лишенными наглядности видами геометрии никогда не может быть доказана, как это доподлинно известно со времен Гаусса. Центральное положение этой геометрии, евклидова аксиома параллельных линий, является *утверждением,* которое можно заменить другими, именно: что через определенную точку к прямой нельзя провести ни одной параллели или можно провести сразу две и больше — утверждения, ведущие в совокупности к совершенно непротиворечивым трехмерным геометрическим системам, которые могут быть применимы в физике, а также в астрономии, и временами оказываются более предпочтительными, чем евклидово.

Уже простое требование неограниченности протяженного — каковую неограниченность, после Римана и его теории безграничных, но вследствие своей кривизны не бесконечных пространств, надлежит как раз отделять от бесконечности — противоречит самому характеру всякого непосредственного созерцания, зависящего от факторов сопротивления света, следовательно, от материальных границ. Можно, однако, допустить абстрактные принципы полагания границ, превосходящих в совершенно новом смысле возможности оптического ограничения. Глубокому наблюдателю уже в картезианской геометрии заметна тенденция выйти за пределы трех измерений *пережитого* пространства, поскольку они не являются необходимыми границами для символики чисел. И хотя представление о *многомерных* пространствах — лучше бы заменить это слово новым — примерно с 1800 года стало расширенной основой аналитического мышления, все же первый шаг к тому был сделан в тот самый момент, когда степени, точнее, логарифмы были отделены от своей первоначальной связи с чувственно реализуемыми плоскостями и телами и — с применением иррациональных и комплексных показателей — введены в область функционального в качестве значений отношений совершенно общего типа. Тот, кто способен вообще уследить за ходом этих мыслей, поймет также, что уже с переходом от представления a^3, как естественного максимума, к a^n упраздняется безусловность трехмерного пространства.

После того как элемент пространства — точка утратила наконец все еще оптический характер координатного пересечения в наглядно представляемой системе и стала определяться группой трех независимых чисел, ничто уже не мешало тому, чтобы заменить число 3 общим числом *n*. Происходит обращение самого понятия измерения: уже не размерные числа обозначают оптические свойства какой-либо точки относительно ее положения в данной системе, но неограниченное множество измерений являет совершенно абстрактные свойства некой группы чисел. Эта группа чисел — из *n*-ного количества независимых упорядоченных элементов — есть *образ* точки; она *называется* точкой. Логически разложенное из нее уравнение *называется* плоскостью, есть *образ* плоскости. Совокупность всех точек *n*-измерений *называется n*-мерным *пространством* *. В этих трансцендентных

* С точки зрения учения о множествах вполне упорядоченное множество, независимо от числа измерений, называется телом, множество n-1 измерений, следовательно, называется *в сравнении с этим* плоскостью. «Ограничение» (стена, грань) точечного множества представляет собою точечное множество меньшей мощности.

пространственных мирах, никоим образом не связанных уже с каким-либо родом чувственности, царят вскрываемые анализом отношения, которые всегда находятся в постоянном согласии с результатами экспериментальной физики. Эта пространственность высшего порядка есть символ, остающийся исключительной принадлежностью западного духа. Лишь названному духу удалось заколдовать ставшее и протяженное в *эти* формы, заклясть, вынудить и, значит, «познать» чуждое — вспомним понятие «табу» — *этим* способом усвоения. Только в этой сфере числового мышления, доступной все еще лишь очень небольшому кругу людей, даже такие образования, как система гиперкомплексных чисел (вроде кватернионов векторного исчисления), и совершенно непонятные покуда знаки типа ∞^n получают характер чего-то действительного. Следует как раз понять, что действительность не сводится только к чувственной действительности, что душевное, напротив, может осуществлять свою идею не в наглядных, а в совершенно иных формах.

18

Из этой грандиозной интуиции символических миров пространств вытекает последняя, и заключительная, формулировка всей западной математики: расширение и одухотворение теории функций в *теорию групп*. Группы суть множества или совокупности однородных математических образований, скажем совокупность всех дифференциальных уравнений определенного типа,— множества, построенные и упорядоченные аналогично дедекиндовскому числовому телу. Чувствуется, что дело идет о мирах совершенно новых чисел, не вполне лишенных для *внутреннего зрения* посвященного некоторого налета чувственности. Понадобятся исследования определенных элементов этих чудовищно абстрактных систем форм, остающихся по отношению к отдельной группе операций — именно, *трансформаций системы* — независимыми от воздействий последних и обладающих инвариантностью. Общая задача этой математики получает, таким образом (по Клейну), следующую форму: «Дана некая *n*-мерная множественность («пространство») и группа трансформаций. Принадлежащие к этой множественности образования должны быть исследованы в отношении тех свойств, которые сохраняют неизменность в трансформациях группы».

На этой кульминационной точке — исчерпав свои внутренние возможности и исполнив свое назначение быть *отображением и чистейшим выражением идеи фаустовской душевности* — математика Запада завершает отныне свое развитие, в том же смысле как это сделала математика античной культуры в III веке. Обе науки — единственные, органическая структура которых уже и на сей день просматривается исторически,— возникли из концепции совершенно нового числа усилиями Пифагора и Декарта; обе столетием позже в великолепном восхождении достигли своей зрелости, и обе после трехвекового расцвета окончательно воздвигнули сооружение своих идей, в то самое время, когда культура, к которой они принадлежали, перешла в цивилизацию мирового города. Эта глубоко знаменательная связь будет разъяснена позднее. Несомненно, что время *большой* математики для нас уже миновало. Теперь идет работа сохранения, округления, утончения, отбора, та же талантливая кропотливая работа вместо великих творений, которая характеризует и александрийскую математику позднего эллинизма.

Историческая схема представит это в более отчетливом виде:

Античность	Запад
1. Концепция нового числа	
Около 540	Около 1630
Число как величина	Число как отношение
Пифагорейцы	Декарт, Ферма, Паскаль; Ньютон, Лейбниц (1670)
(Около 470 победа пластики над фресковой живописью)	(Около 1670 победа музыки над масляной живописью)
2. Апогей систематического развития	
450—350	1750—1800
Платон, Архит, Евдокс (Фидий, Пракситель)	Эйлер, Лагранж, Лаплас (Глюк, Гайдн, Моцарт)
3. Внутреннее завершение мира чисел	
300—250	После 1800
Евклид, Аполлоний, Архимед (Лисипп, Леохар)	Гаусс, Коши, Риман (Бетховен)

ГЛАВА ВТОРАЯ

ПРОБЛЕМА МИРОВОЙ ИСТОРИИ

I. Физиогномика и систематика

1

Теперь наконец можно сделать решительный шаг и набросать картину истории, не зависящую больше от случайного местоположения наблюдателя в какой-либо — его — «современности» и от его качества как заинтересованного члена отдельной культуры, религиозные, умственные, политические и социальные тенденции которой соблазняют его расположить исторический материал сообразно некой ограниченной во времени и пространстве перспективе и тем самым навязать событию произвольную, поверхностную и внутренне чуждую ему форму.

Дистанция от предмета — вот чего недоставало здесь до сих пор. По отношению к природе она была давно достигнута. Правда, достичь ее в последнем случае оказывалось значительно легче. Физик с такой самоочевидностью набрасывает механически-каузальную картину своего мира, как будто сам он тут ни при чем.

Но и в мире форм истории возможно то же самое. До сегодняшнего дня мы этого не знали. Современные историки гордятся своей объективностью, но этим они выдают, сколь мало осознаются ими собственные их предрассудки. Можно было бы поэтому сказать, и когда-нибудь это скажут, что до сих пор вообще отсутствовало действительное историческое рассмотрение в фаустовском стиле, рассмотрение, которое обладало бы чувством дистанции настолько, чтобы в общей картине мировой истории рассматривать и само настоящее — являющееся таковым, конечно, лишь в отношении одного-единственного из неисчислимых человеческих поколений — как нечто бесконечно далекое и чуждое, как некий период, значимость которого никак не выделяется на фоне прочих, без фальсифицирующего масштаба каких-либо идеалов, без самосоотнесенности, без желания, заботы и личного внутреннего участия, как того требует практическая жизнь; такой, стало быть, дистанцией, которая позволила бы — говоря словами Ницше, далеко не в достаточной мере обладавшего ею, — обозреть весь факт «человек» с чудовищного расстояния; окинуть взором культуры, включая и собственную, как ряд вершин горного кряжа на горизонте.

Здесь предстояло вторично свершить деяние, аналогичное деянию Коперника, освободиться от видимости во имя бесконечного пространства, как это давно уже было сделано западным духом в отношении природы, когда он перешел от птолемеевской системы мира к единственно значащей для него сегодня и исключил тем самым случайность определяющего форму местоположения наблюдателя на какой-нибудь одной планете.

Всемирная история не только способна на такую же отмену случайной наблюдательной позиции — называемой «Новым временем», — но и нуждается в ней. XIX столетие кажется нам бесконечно более богатым и важным, чем, скажем, то же столетие до Р. Х., но ведь и Луна кажется нам большей, чем Юпитер и Сатурн. Физик давно уже отделался от предрассудка относительной дистанции, историк пока нет. Мы позволяем себе называть культуру греков древностью по отношению к нашему Новому времени. Была ли она таковой и для утонченных, стоящих на вершине своего исторического развития египтян при дворе великого Тутмозиса — за тысячелетие до Гомера? События, разыгрывающиеся на территории Западной Европы между 1500—1800 годами, заполняют для нас важнейшую треть «всей» мировой истории. Для китайского историка, оглядывающегося на истекшие 4000 лет китайской истории и высказывающего свои суждения, исходя из этого ракурса, они оказываются коротким и малозначительным эпизодом, далеко не столь весомым, как столетия династии Хань (206 до Р. Х. по 220 после Р. Х.), составляющие эпоху в *его* «всемирной истории».

Итак, освободить историю от личного предрассудка наблюдателя, превращающего ее в нашем случае в историю какого-то фрагмента прошлого, целью которого предстает установившееся в Западной Европе случайно-современное, а критериями оценки достигнутого и достижимого — сиюминутно значимые идеалы и интересы, — к этому сводится замысел всего последующего изложения.

2

*Природа и история**: так для каждого человека противостоят друг другу две крайние возможности упорядочения окружающей его действительности в картину мира. Действительность оказывается природой, поскольку она включает всякое становление в ставшее; она есть история, если ставшее подчиняется ею становлению. Действительность *созерцается в своем «опамятованном» гештальте* — так возникает мир Платона, Рембрандта, Гёте, Бетховена — или *критически осмысливается в своем осязательно-чувственном составе* — таковы миры Парменида и Декарта, Канта и Ньютона. Познавание в строгом смысле слова есть тот акт переживания, конечный результат которого называется «природа». Познанное и природа идентичны. Все познанное, как это было засвидетельствовано символом математического числа, равносильно механически ограниченному, единожды и навсегда правильному, законоположенному. Природа есть *совокупность законоположно необходимого*[78]. Существуют только *природные* законы. Ни одному физику, осознающему свое призвание, не придет в голову переступить эту границу. Его задача в том, чтобы установить корпус, упорядоченную систему всех законов, подлежащих раскрытию в картине *его* природы, более того, исчерпывающе и без остатка *изображающих* картину его природы.

С другой стороны: созерцание — я напомню слова Гёте «Созерцание следует весьма отличать от смотрения»[79] — есть тот акт переживания, который *в процессе своего осуществления оказывается самой историей*. Пережитое есть свершившееся (Geschehenes), есть история (Geschichte).

Всякое свершение *однократно* и никогда не повторяется. Ему присущ признак направления («времени»), *необратимости*. Свершившееся, противопоставленное отныне как ставшее становлению, как оцепеневшее — живому, непреложно принадлежит прошлому. Чувство, рождающееся отсюда, есть мировой страх. Все познанное, однако, *вневременно*; оно не является ни прошлым, ни будущим, но пребывает в чистом «наличии» и, стало быть, обладает длительной значимостью. Это принадлежит к внутренней структуре законов природы. Законное, законченное — *антиисторично*. Оно исключает *случайность*. Законы природы суть формы не допускающей исключений и, следовательно, неорганической необходимости. Становится ясно, отчего математика, будучи упорядочением ставшего через число, *всего* покоится на законах и каузальности, и *только* на них одних.

* Ср. ниже с. 203 сл. и т. 2, с. 25 сл.

Становление «лишено числа»[80]. Лишь безжизненное — и живое, если только отвлечься от его живоначалия, — может быть сосчитано, измерено, разложено. Чистое становление, жизнь, в этом смысле не имеет границ. Оно находится по ту сторону сферы причины и следствия, закона и меры. Ни одно глубокое и подлинное историческое исследование не станет доискиваться каузальной законности; в противном случае оно не постигло бы собственной своей сути.

Между тем: созерцаемая история не есть чистое становление; она — некая картина, какая-то излучаемая бодрствованием наблюдателя форма мира, в которой становление *господствует* над ставшим. Возможность почерпнуть из нее что-то в научном смысле покоится на содержащемся в ней ставшем, следовательно, на определенном изъяне. И чем значительнее это содержание, тем механичнее, тем рассудочнее, тем каузальнее она выглядит. Даже «живая природа» Гёте, эта абсолютно нематематическая картина мира, содержала в себе такое количество мертвого и застывшего, что он мог научно трактовать по крайней мере ее передний план. Если отмеченное количество сокращается до *минимума* и картина едва ли не *вся* идентифицируется с чистым становлением, тогда созерцание переходит в переживание, допускающее лишь способы *художественного* изложения. То, что предносилось духовному взору Данте как судьба миров, он *не* смог бы оформить научным путем, как не смог бы и Гёте научно оформить то, что открывалось ему в высокие мгновения работы над черновыми набросками Фауста, и равным образом Плотин и Джордано Бруно свои видения, не имевшие ничего общего с результатами исследования. Здесь коренится наиважнейшая причина спора о внутренней форме истории. Ведь каждый наблюдатель сообразно своим задаткам получает от одного и того же предмета, от одного и того же фактического материала различное *впечатление* целого, неосязаемое и не поддающееся передаче, которое лежит в основе его суждения и придает последнему личную окраску. Степень наличия ставшего в созерцании двух людей всегда будет различной. Этого вполне достаточно, чтобы им никогда не удалось сойтись по части задачи и методов. Каждый винит другого в недостатке ясного мышления, и все то, что обозначается этим упреком, выше нашего понимания и представляет собою не изъян, а всего лишь неизбежно иную устроенность. То же можно сказать о всякого рода естествознании.

Однако следует твердо усвоить: намерение *научно* трактовать историю в конечном счете всегда содержит в себе что-то противоречивое. Настоящая наука простирается до той самой точки, где понятия «истинно» и «ложно» еще сохраняют силу. Это можно сказать о математике, а значит, и об исторической *донаучной* процедуре сбора, упорядочения и отбора материала. Подлинно же исторический взгляд, *отталкивающийся* отсюда, принадлежит к царству смыслов, где мерилом служат не слова «истинно» и «ложно», но «поверхностно» и «глубоко». Настоящий физик не глубок, а «остроумен». Лишь покинув область рабочих гипотез и коснувшись последних вещей, может он быть глубоким — но тогда он уже и метафизик. Природу нужно трактовать научно, об истории нужно писать стихи[81]. Старый Леопольд фон Ранке однажды обронил, что «Квентин Дорвард» Скотта по сути является настоящей историографией. Так оно и есть; преимущество хорошего исторического труда в том, что читатель способен быть сам себе Вальтером Скоттом[82].

С другой стороны, там, где должны были бы царить числа и точное знание, Гёте называл «живой природой» то именно, что было непосредственным созерцанием чистого становления и самосозидания, стало быть, в смысле установленном здесь — *историей*. *Его* мир был прежде всего организмом, существом, и понятно, что предпринятые им исследования, даже если внешне они и носят отпечаток физической дисциплины, не ставят себе целью ни чисел, ни законов, ни заключенной в формулы каузальности, ни вообще разложения, что, напротив, они являются морфологией в высшем смысле и избегают, таким образом, специфически западного (и совершенно неантичного) средства всякого каузального рассмотрения, именно, измеряющего эксперимента, отсутствие которого, впрочем, нигде не сказывается ущербным образом. Его наблюдения над поверхностью земли — всегда геология, и ни разу минералогия (которую он называл наукой о чем-то мертвом).

Следовало бы сказать еще раз: нет никакой точной границы между двумя способами восприятия мира. Насколько становление и ставшее являются противоположностями, настолько же несомненно наличие обоих в каждом акте понимания. Историю переживает тот, кто созерцает то и другое как становящееся, как завершающее себя; природу познает тот, кто разлагает их как ставшее и завершенное.

В каждом человеке, в каждой культуре, на каждой культурной стадии встречается изначальная предрасположенность, изначальная склонность и предназначение отдавать

предпочтение одной из двух форм в качестве идеала миропонимания. Западный человек предрасположен в высокой степени исторически*, тем менее было это характерно для античного человека. *Мы* прослеживаем всякое данное с учетом прошлого и будущего, античность признавала существующим лишь точечное настоящее. Все прочее становилось мифом. В каждом такте нашей музыки от Палестрины до Вагнера нам явлен *также некий символ становления*, грекам в каждой их статуе явлен образ чистой сиюминутности. Ритм тела покоится в одновременной соотнесенности частей, ритм фуги — во временно́м протекании.

3

Так проясняются перед нами принципы *гештальта* и *закона* в качестве двух основных элементов всякого мирообразования. Чем решительнее вырисовываются в какой-либо картине мира черты природы, тем неограниченнее действуют в ней закон и число. Чем чище созерцается мир в образе чего-то вечно становящегося, тем более отчужденной от чисел предстает неохватимая полнота его формирования. «Гештальт есть нечто подвижное, становящееся, преходящее. Учение о гештальтах есть учение о превращении. Учение о метаморфозе есть ключ ко всяческим знамениям природы» — так обозначено это в одной заметке из гётевского наследия[84]. В этом различие методов гётевской нашумевшей «точной чувственной фантазии»[85], позволяющей живому неприкосновенно воздействовать на себя**, и точной, умерщвляющей процедуры современной физики. Остаток *другого* элемента, постоянно бросающийся в глаза, проявляется в строгом естествознании в виде неизбежных *теорий* и *гипотез*, наглядное содержание которых наполняет и поддерживает все оцепенело количественное и формальное, а в историческом исследовании в виде *хронологии*, этой по сути совершенно чуждой становлению и все же никогда

---

* Антиисторическое, как выражение решительно систематической предрасположенности, следует тщательно отличать от аисторического. Начало 4-й книги «Мира как воли и представления» (§ 53) характерно для человека, мыслящего антиисторически, т. е. подавляющего в себе из теоретических соображений *реально существующий* фактор исторического и отбрасывающего его в противоположность аисторической эллинской натуре, которая не *обладает* им и не *понимает* его[83].

** «Есть первофеномены, божественную простоту которых мы не должны нарушать и ущемлять» (Гёте)[86].

не воспринимаемой здесь как нечто чужеродное числовой сетки, опутывающей и пронизывающей мир исторических гештальтов подобно строительным лесам дат или статистики при отсутствии малейшего намека на математику. Хронологическое число обозначает единожды действительное, математическое число — постоянно возможное. Первое описывает гештальты и вычерчивает для понимающего глаза контуры эпох и фактов; оно *служит* истории. *Второе само есть закон*, который оно должно установить,— конец и цель исследования. Хронологическое число как средство некой донаучной дисциплины позаимствовано из стопроцентной науки — из математики. Пользуясь им, однако, упускают из виду это его свойство. Достаточно лишь вчувствоваться в различие следующих символов: $12 \times 8 = 96$ и 18 октября 1813 года[87]. Употребление чисел различается здесь столь же основательным образом, как употребление слова в прозе и поэзии.

Надо отметить здесь еще и нечто другое*. Поскольку становление всегда лежит в основе ставшего, а история представляет собою упорядочение картины мира в смысле становления, то история есть *изначальная*, а природа, в смысле некоего усовершенствованного мирового механизма, *поздняя* форма мира, доступная фактически лишь человеку зрелых культур. В самом деле, темный, прадушевный мир древнейшего человечества, о чем еще и сегодня свидетельствуют его религиозные обычаи и мифы,— этот насквозь органический мир, полный произвола, враждебных демонов и капризных сил, представляет собою исключительно живую, непостижимую, загадочно бушующую и неисчислимую целостность. Если и назвать его природой, то отнюдь не в смысле нашей природы, этого застывшего рефлекса осведомленного ума. Только в детской душе и в великих художниках раздается еще иногда отзвуком давно исчезнувшего человечества этот прамир, среди строгой «природы», которую городской дух зрелых культур с тиранической настойчивостью выстраивает вокруг отдельного человека. Здесь коренится причина раздраженной натянутости отношений между научным («современным») и художественным («непрактичным») мировоззрением, которая знакома каждой поздней эпохе. Человек, поклоняющийся фактам, и поэт никогда не поймут друг друга. Здесь же и следует искать причину того, отчего каждое стремящееся стать наукой историческое исследование, которое должно было бы всегда нести в себе что-то детское и сновиденное, что-то гётевское, подвержено опасности стать

* Ср. т. 2, с. 25 сл., 325 сл.

неприкрытой физикой общественной жизни, «материалистическим», как оно, ничего о том не подозревая, назвало само себя.

«Природа» в точном смысле есть более редкий, присущий лишь горожанам поздних культур, мужской, возможно, даже старческий способ овладевать действительностью; история — наивный юношеский, к тому же менее сознательный способ, свойственный *всему* человечеству. Так, по крайней мере, относится статистическая, засвеченная, разложенная и разложимая природа Аристотеля и Канта, софистов и дарвинистов, современной физики и химии к пережитой, безграничной, прочувствованной природе Гомера и Эдды, дорического и готического человека. Упускать это из виду — значит недопонимать суть всякого рассмотрения истории. *Последнее* и есть собственно *естественное* самообладание души лицом к лицу со своим миром, а точная, механически устроенная природа — *искусственное*. Несмотря на это или как раз вследствие этого современному человеку естествознание дается легко, а историческое рассмотрение связано с трудностями[88].

Импульсы механистического мышления о мире, сводящегося исключительно к математическому ограничению, логическому различению, к закону и каузальности, дают о себе знать довольно рано. Их встречаешь уже в первых столетиях всех культур, еще слабыми, обособленными, еще теряющимися в полноте религиозного мироосознания. Назову имя Роджера Бэкона. В скором времени они принимают более строгий характер; им, как и всякого рода умственной колонизации, постоянно находящейся под угрозой со стороны человеческой природы, не приходится испытывать недостатка в повелительности и нетерпимости. Царство пространственно-понятийного — ибо понятия по существу своему суть числа и обладают чисто квантитативными свойствами[89] — незаметным образом пронизывает внешний мир отдельного человека, порождает в простых впечатлениях чувственной жизни, с их помощью и под их влиянием, механическую взаимосвязь каузального и законосообразно-числового порядка и наконец подчиняет бодрствующее сознание культурного горожанина — будь то в египетских Фивах или в Вавилоне, в Бенаресе, Александрии или в западноевропейских мировых городах — такому затяжному гнету законоприродного мышления, что предрассудок всякой философии и науки — ибо это и есть предрассудок,— отождествляющий отмеченное состояние с человеческим духом как таковым, а его отражение — *механическую* картину окружающего мира, с самим миром, едва ли уже встречает

возражения. Логики, вроде Аристотеля и Канта, сделали это воззрение господствующим, но Платон и Гёте опровергают его [90].

4

Великая задача познания мира, поскольку таковое является потребностью человека высоких культур, своего рода проникновение в собственную экзистенцию, к чему, по его мнению, обязывает его как он сам, так и она, назовут ли эту процедуру наукой или философией, воспримут ли с полным внутренним убеждением ее сродство с художественным творчеством и религиозной интуицией или станут оспаривать его,— эта задача, бесспорно, в каждом случае остается одинаковой: выразить во всей чистоте язык форм той картины мира, которая *заповедана* бодрствованию отдельного человека и которую ему, поскольку он не *сравнивает*, приходится считать «самим» миром.

Ввиду различия природы и истории задача эта должна быть двоякой. Обе говорят на своем собственном, во всех отношениях разном языке форм; в картине мира, не отличающейся четкостью — что в общем является привычным делом,— обе могут вполне дублировать друг друга и сбивать друг друга с толку, но никогда не способны вступить во внутреннее единство.

Направление и протяженность суть господствующие признаки, по которым историческое и природное впечатления о мире отличаются друг от друга. Человек не в состоянии дать им возможность одновременного пластического воздействия. Слово «даль» имеет характерный двойной смысл. В первом случае оно означает *будущее*, во втором — *пространственную дистанцию*. Нетрудно заметить, что исторический материалист почти с необходимостью воспринимает время как математическое измерение. Для прирожденных художников, напротив,— как это доказывает лирика всех народов — ландшафтные дали, облака, горизонт, заходящее солнце являются впечатлениями, непреложно связывающимися с чувством чего-то предстоящего. Греческий поэт отрицает будущее, следовательно, он не видит, следовательно, он не воспевает всего этого. Поскольку он весь в настоящем, то и принадлежит он целиком близлежащей окрестности. Естествоиспытатель, продуктивный рационалист в собственном смысле слова, будь он экспериментатором, как Фарадей, теоретиком, как Галилей, или калькулятором, как Ньютон, встречает в своем мире только лишенные определенного

направления *количества*, которые он измеряет, выверяет и упорядочивает. Только количественное подлежит формулировке путем чисел, является каузально определенным, может сделаться понятийно доступным и быть сформулированным в законах. Этим исчерпаны возможности всякого чистого природопознания. Все законы суть квантитативные взаимосвязи, или, как выражает это физик, все физические процессы *протекают в пространстве*. Античный физик, не меняя фактической стороны вопроса, поправил бы это выражение в смысле античного, отрицающего пространство мирочувствования, сказав, что все процессы *«имеют место среди тел»*.

Историческим впечатлениям чуждо все квантитативное. Их орган совсем иной. Мир-как-природа и мир-как-история усваиваются каждый на *свой* лад. Мы знаем их и используем ежедневно, не отдавая себе до сих пор отчета в их противоположности. Существует *познание природы* и *знание людей*. Существует *научный опыт* и *опыт жизни*. Пусть проследят эту противоположность до последних ее оснований — и тогда поймут, что я имею в виду.

Все способы понимать мир позволительно в конечном счете обозначить как морфологию. *Морфология механического и протяженного, наука, открывающая и систематизирующая законы природы и каузальные отношения, называется систематикой. Морфология органического, истории и жизни, всего того, что несет в себе направление и судьбу, называется физиогномикой.*

5

Систематический способ рассмотрения мира в течение истекшего столетия достиг на Западе своей вершины и перешагнул ее. Физиогномическому еще предстоит пережить свое великое время. Через сто лет все науки, возможные еще на этой почве, станут фрагментами единственной колоссальной физиогномики всего человеческого. *Это и означает «морфология мировой истории»*. В каждой науке, взятой в ракурсе как цели, так и материала, человек рассказывает самого себя. Научный опыт есть духовное самопознание. С этой точки зрения и была только что обсуждена математика как одна из глав физиогномики. Дело шло вовсе не о *намерениях* отдельного математика. Ученый, как таковой, и результаты его исследований, составляющие некий корпус голой осведомленности, просто исключаются. Значение придается здесь сугубо математику как

человеку, чья деятельность составляет часть его облика, а знание и мнение — часть его экспрессивного проявления, и притом в качестве *органа* известной культуры. Через него глаголет она о себе самой. Как личность, как ум, открывающий, познающий, формирующий, он принадлежит к ее физиогномии.

Всякая математика, которая в качестве научной системы или, как в случае Египта, в форме архитектуры наглядным образом осуществляет идею своего, прирожденного ее бодрствованию числа, есть исповедь души. Насколько явно ее преднамеренные результаты принадлежат лишь исторической поверхности, настолько же явно оказывается ее бессознательный слой — само число и стиль ее развития в законченную конструкцию мира форм — выражением бытия, крови. История ее жизни, ее расцвет и засыхание, ее глубокая связь с изобразительными искусствами, с мифами и культами той же культуры — все это относится к едва ли еще принимаемой за нечто возможное морфологии второго — исторического — типа.

Зримая авансцена всякой истории имеет поэтому такое же значение, как и внешний облик отдельного человека — рост, выражение лица, осанка, походка, не язык, а речь, не написанное, а почерк. Все это воочию предстает знатоку людей. Тело во всех его проявлениях, все ограниченное, ставшее, *преходящее* есть выражение души. Но быть знатоком людей значит при этом знать и те человеческие организмы большого стиля, которые я называю культурами, понимать их мимику, их язык, их поступки, как понимают мимику, язык, поступки отдельного человека.

Описательная, формообразующая физиогномика есть перенесенное в духовную сферу искусство портрета. Дон-Кихот, Вертер, Жюльен Сорель — портреты эпохи. Фауст — портрет целой культуры. Естествоиспытатель, морфолог, будучи систематиком, знает портрет мира только как подражательную задачу. Совершенно то же значит «верность натуре», «сходство» для живописца-ремесленника, берущегося за дело, по сути, чисто математически. Но настоящий портрет в смысле Рембрандта есть физиогномика, т. е. *история*, заколдованная в мгновение. Ряд его автопортретов есть не что иное, как — подлинно гётевская — автобиография. Так следовало бы писать биографию великих культур. Подражательная часть, работа специалиста-историка над датами и данными, есть лишь средство, а не цель. К чертам лица истории относится все то, что до сих пор умели оценивать лишь по личным меркам, в аспекте пользы и вреда, добра и зла, приятного и неприятного — именно: формы государства, как и хозяйственные формы, сражения, как и искусства, науки, как и боги, математика, как и мораль. Все, что вообще *стало*, все, что проявляется, есть символ, есть выражение души. Оно хочет быть увиденным глазами знатока людей, оно не терпит подведения под законы, оно должно быть прочувствовано во всем своем значении. И таким вот образом исследование возвышается до последней и высочайшей достоверности: *все преходящее есть лишь подобие*[91].

Познание природы может стать делом воспитания, знатоком истории *рождаются*[92]. Он постигает и проницает людей и факты одним взглядом, одним сконцентрированным чувством, которому нельзя научиться, которое не поддается никакому намеренному воздействию и достаточно редко проявляется во всей своей силе. Разлагать, определять, упорядочивать, размежевывать по причине и следствию можно когда угодно. Это работа; то же, другое, есть творчество. Гештальт и закон, подобие и понятие, символ и формула воспринимаются совершенно различными органами. В этой противоположности проявляется соотношение *жизни и смерти*, зачатия и разрушения. Рассудок, система, понятие убивают, «познавая». Они превращают познанное в застывший предмет, позволяющий измерять себя и расчленять. Созерцание одушевляет. Оно включает единичное в живое, внутренне прочувствованное единство. Поэзия и историческое исследование родственны, счисление и познавание — тоже. Но — как говорит Геббель: «Системы не сновидятся, произведения искусства не исчисляются или, что то же, не измышляются»[93]. Художник, настоящий историк созерцает, каќ нечто становится. Он наново переживает становление в чертах наблюдаемого предмета. Систематик, будь то физик, логик, дарвинист или пиши он прагматическую историю, осведомляется о том, что́ стало. Душа художника, подобно душе культуры, есть нечто взыскующее самоосуществления, нечто цельное и совершенное, на языке старой философии — микрокосм. Систематический, отвлеченный — «абс-трактный» — от чувственного ум представляет собой позднее, узкое и мимолетное явление и принадлежит к наиболее зрелым состояниям культуры. Он связан с *городами*, в которых все больше и больше уплотняется ее жизнь; с ними он появляется и с ними же вновь исчезает. Античная наука существует только от ионийцев VI века до римской эпохи. Античные художники существуют во все периоды античности.

Пусть нижеследующая схема вновь послужит уяснению сказанного:

Если попытаться уяснить себе принцип единства, на основании которого воспринимается каждый из обоих миров, то обнаружится, что математически регулируемое познание, и притом тем решительнее, чем оно чище, относится, бесспорно, к области *постоянно наличного*. Картина природы, каковой ее наблюдает физик, есть нечто сиюминутно раскрывающееся перед его чувствами. К числу чаще всего замалчиваемых, но тем более устойчивых предпосылок всякого исследования природы относится то, что «природа» для каждого бодрствования и во все времена одинакова. Эксперимент решает навсегда. Время не отрицается, но в рамках этой установки его упускают из виду. Действительная история, однако, зиждется на столь же достоверном чувстве противоположного. История предполагает в качестве своего органа некий трудно описуемый род внутренней чувственности, впечатления которой находятся в бесконечном изменении и, следовательно, никак не могут быть сведены в какой-нибудь один момент. (О мнимом «времени» физиков будет сказано позже.) Картина истории — будь то история человечества, мира организмов, земли, галактик — есть *картина памяти*. Память понимается здесь как некое высшее состояние, которое, несомненно, присуще не каждому бодрствованию, а иному отведено лишь в ничтожной степени, как какая-то совершенно определенная разновидность фантазии, позволяющей пережить отдельное мгновение sub specie aeternitatis[94], в постоянной связи со всем прошедшим и будущим; она является предпосылкой всякого рода созерцательности, обращенной вспять, самопознания и самоисповедания. В этом смысле античный человек не обладает никакой памятью, а стало быть, и никакой историей, ни в себе, ни вокруг себя. «Об истории не может судить никто, кроме того, кто пережил историю в самом себе» (Гёте)[95]. В античном мироосознании все прошедшее впитывается сиюминутным. Сравним в высшей степени «исторические» головы скульптур Наумбургского собора, Дюрера, Рембрандта с эллинистическими изображениями, к примеру с известной статуей Софокла. Одни рассказывают целую историю души, черты других строго ограничиваются выражением сиюминутного бытия. Они молчат обо всем, что в ходе жизни привело к данному бытию — если об этом вообще может идти речь у подлинно античного человека, всегда законченного и никогда не становящегося.

6

Теперь уже оказывается возможным вскрыть последние элементы мира исторических форм. Бесчисленные гештальты, всплывающие в нескончаемом изобилии, исчезающие, выделяющиеся, вновь расплывающиеся, какой-то искрящийся в тысяче красок и свечений хаос словно бы ничем не стесняемых случайностей — такова на первый взгляд картина мировой истории, простирающейся как целое перед внутренним взором. Но взгляд, проникающий глубже в суть вещей, выделяет из этого произвола чистые формы, которые, плотно окутанные и лишь вынужденно раскрывающие себя, лежат в основе всякого человеческого становления.

Из целокупной картины становления мира с его мощно громоздящимися друг за другом горизонтами, каковыми охватывает их фаустовский взор*, становления звездного неба, земной поверхности, живых существ, людей в поле нашего зрения оказывается нынче лишь крохотное морфологическое единство «мировой истории» в расхожем смысле слова, этой столь мало ценимой поздним Гёте[96] истории высшего человечества, охватывающей в настоящее время приблизительно 6000 лет,— не вникая при этом в глубокую проблему внутренней однородности всех названных аспектов. То, что сообщает смысл и содержание этому мимолетному миру форм и что до сих пор оставалось глубоко погребенным под едва ли проницаемой массой сподручных «дат» и «фактов», есть *феномен великих культур*. Лишь после того как эти исконные формы будут увидены, прочувствованы и выявлены в своем физиогномическом значении, сущность и внутренняя форма человеческой истории — аналогично сущности природы — могут считаться *для нас* уясненными. Лишь при наличии такого воззрения и прозрения позволительно серьезно говорить о философии истории. Лишь тогда оказывается возможным постичь каждый факт

* Т. 2, с. 33 сл.

исторической картины, каждую мысль, каждое искусство, каждую войну, каждую личность, каждую эпоху сообразно их символическому содержанию и рассматривать саму историю уже не как простую сумму прошлого без собственного порядка и внутренней необходимости, но как своего рода организм строжайшего строения и исполненной глубокого смысла структуры, в развитии которого случайное присутствие наблюдателя не знаменует никакого рубежа, а будущее не выглядит уже бесформенным и неопределимым.

Культуры суть организмы *. Всемирная история — их общая биография. Огромная история китайской или античной культуры представляет собой морфологически точное подобие микроистории отдельного человека, какого-нибудь животного, дерева или цветка. Для фаустовского взора речь идет здесь не о каком-то притязании, но об опыте. Если есть желание узнать повсеместно повторяющуюся внутреннюю форму, то сравнительная морфология растений и животных давно уже подготовила соответствующую методику **. В судьбе отдельных, сменяющих друг друга, вырастающих друг возле друга, соприкасающихся, оттесняющих и подавляющих друг друга культур исчерпывается содержание всей человеческой истории. И если предоставить ее гештальтам, тщательно скрытым до настоящего времени под поверхностью тривиально протекающей «истории человечества», пройти перед духовным взором, то, должно быть, удастся отыскать исконный гештальт культуры как таковой, очищенный от всякого рода мути и побочности и лежащий в основе всех *отдельных* культур в качестве идеала формы.

Я отличаю *идею* культуры, совокупность ее внутренних возможностей от ее чувственного *проявления* в картине истории как достигнутого уже осуществления. Таково отношение души к живой плоти, ее *выражению* в самой сердцевине светового мира наших глаз. История культуры есть поступательное осуществление ее возможностей. Завершение равносильно концу. Аполлоническая душа, которую иные из нас в силах, пожалуй, понять и сопережить, именно так относится к своему раскрытию в действительности, к «античности», доступные глазу и рассудку остатки которой исследуют археолог, филолог, эстетик и историк.

Культура — это *первофеномен* всякой прошлой и будущей мировой истории. Глубокая и мало оцененная идея Гёте,

* Т. 2, с. 41 сл.

** Не разлагающую методику зоологического «прагматизма» дарвинистов с их погоней за каузальными связями, но созерцательную и обозревающую методику Гёте.

открытая им в его «живой природе» и постоянно полагавшаяся им в основу собственных морфологических изысканий, будет в самом точном смысле применена здесь ко всем вполне созревшим, умершим в расцвете, полуразвитым, подавленным в зародыше образованиям человеческой истории. Это метод угадывающего чутья, а не разложения. «Высшее, чего может достичь человек, есть изумление, и, если первофеномен приводит его в изумление, он должен довольствоваться этим; ничего более высокого тот не может ему предоставить, и ему нечего уже искать: здесь пролегает граница» [97]. Первофеномен — это то именно, в чем идея становления в чистом виде предлежит взору [98]. Гёте ясно узрел своим духовным оком идею *перворастения* в гештальте каждого отдельного, случайно возникшего или вообще возможного растения. В своем исследовании os intermaxillare [99] он исходил из *первофеномена типа позвоночных животных*, в других областях — из геологического напластования, из листа как *праформы* всех растительных органов, из метаморфоза растений как прообраза всякого органического становления. «Тот же закон можно применить ко всему живому»,— писал он из Неаполя Гердеру, сообщая ему о своем открытии [100]. То был взгляд на вещи, который сумел бы понять Лейбниц; век Дарвина остался ему донельзя чуждым.

Но исторического рассмотрения, которое было бы вполне свободным от методов дарвинизма, т. е. систематического, покоящегося на каузальном принципе естествознания, вообще еще не существует. О строгой и ясной, совершенно сознающей свои средства и границы физиогномике, методы которой лишь предстояло еще обнаружить, ни разу не было речи. Здесь явлена великая задача XX столетия — тщательно вскрыть внутреннее строение органических единств, через которые и в которых свершается мировая история, отделить морфологически необходимое и существенное от случайного, осмыслить *экспрессию* событий и отыскать лежащий в ее основе язык.

7

Необозримая масса человеческих существ, безбрежный поток, выступающий из темного прошлого, оттуда, где наше чувство времени утратило свою упорядочивающую активность и беспокойная фантазия — или страх — вколдовала в нас картину геологических периодов земли, чтобы скрыть за ней какую-то неразрешимую загадку; поток, теряющийся в столь же темном и безвременном будущем,— таков фон

фаустовской картины человеческой истории. Однообразный прибой бесчисленных поколений волнует широкую поверхность. Ширятся сверкающие полосы. Мелькающие отсветы тянутся и пляшут над ними, морочат и темнят ясное зеркало, преображаются, вспыхивают и исчезают. Мы называем их родами, племенами, народами, расами. Они суммируют ряд поколений в узком круге исторической поверхности. Когда в них угасает формообразующая сила,— а сила эта весьма неоднородна, и с самого же начала предопределяет весьма неоднородную долговечность и пластичность указанных образований,— вместе с нею угасают и физиогномические, языковые, умственные признаки, и явление вновь растворяется в хаосе поколений. Арийцы, монголы, германцы, кельты, парфяне, франки, карфагеняне, берберы, банту — вот имена в высшей степени разнородных образований этого порядка.

На этой поверхности, однако, величественными кругами расходятся волны великих культур *. Они внезапно всплывают, расширяются в роскошных линиях, успокаиваются, исчезают, и зеркало прилива вновь одиноко и дремлюще вытягивается на опустевшем месте.

Культура рождается в тот миг, когда из прадушевного состояния вечно-младенческого человечества пробуждается и отслаивается великая душа, некий лик из пучины безликого, нечто ограниченное и преходящее из безграничного и пребывающего. Она расцветает на почве строго отмежеванного ландшафта, к которому она остается привязанной чисто вегетативно. Культура умирает, когда эта душа осуществила уже полную сумму своих возможностей в виде народов, языков, вероучений, искусств, государств, наук и таким образом снова возвратилась в прадушевную стихию. Но ее исполненное жизни существование, целая череда великих эпох, в строгих контурах очерчивающих поступательное самоосуществление, представляет собою сокровенную, страстную борьбу за утверждение идеи против сил хаоса, давящих извне, против бессознательного, распирающего изнутри, куда силы эти злобно стянулись. Не только художник борется с сопротивлением материи и с уничтожением идеи в себе. Каждая культура обнаруживает глубоко символическую и почти мистическую связь с протяженностью, с пространством, в котором и через которое она ищет самоосуществления. Как только цель достигнута и идея, вся полнота внутренних возможностей, завершена и осуществлена вовне, культура внезапно *коченеет*, отмирает, ее кровь свертывается, силы надламываются — она становится *цивилизацией*. Это

* Т. 2, с. 41 сл.

и есть то, что мы чувствуем и понимаем при словах «египтицизм», «византизм», «мандарины». В таком виде может она, иссохшее гигантское дерево в девственном лесу, еще столетиями и тысячелетиями топорщить свои гнилые сучья. Мы видим это на примерах Китая, Индии, мира ислама. Так и античная цивилизация эпохи императоров с мнимой юношеской силой и полнотой гигантски вытарчивала вверх, отнимая воздух и свет у юной арабской культуры Востока *.

Таков смысл всех *закатов* в истории — внутреннего и внешнего завершения, доделанности, ожидающей каждую живую культуру,— из числа которых в наиболее отчетливых контурах вырисовывается перед нами «закат античности», между тем как уже сегодня мы явственно ощущаем в нас самих и вокруг себя брезжущие знамения нашего — вполне однородного по течению и длительности с названным — события, которое падает на первые века ближайшего тысячелетия,— «заката Европы» **.

Каждая культура проходит возрастные ступени отдельного человека. У каждой есть свое детство, своя юность, своя возмужалость и старость. Юная, робеющая, полная предчувствий душа изливается на рассвете романского стиля и готики. Она заполняет фаустовский ландшафт от Прованса трубадуров до Хильдесхеймского собора епископа Бернварда. Здесь дует весенний ветер. «В творениях старонемецкого зодчества,— говорит Гёте,— очевиден расцвет необыкновенного состояния. Кому непосредственно предстает подобный расцвет, тот не может испытывать ничего, кроме изумления; но кто вгляделся в тайную внутреннюю жизнь растения, в шевеление сил и в то, как постепенно распускается цвет, тот видит вещи совершенно иными глазами, тот знает, что он видит» [101]. Детство глаголет таким же образом и совершенно родственными звучаниями из раннегомеровской дорики, из древнехристианского, т. е. раннеарабского, искусства и из творений Древнего Царства в Египте, начинающегося с 4-й династии. Мифическое мироосознание борется тут со всем темным и демоническим в себе и в природе, словно с какой-то *виной*, дабы медленно вызревать навстречу чистому светозарному выражению на конец завоеванного и осмысленного существования. Чем более приближается культура к полу-

* Т. 2, с. 227 сл.

** Т. 2, с. 116 сл. Имеется в виду не катастрофа эпохи переселения народов, которая, подобно уничтожению культуры майя испанцами (т. 2, с. 51 сл.), была случайностью, лишенной признаков более глубокой необходимости, но внутренняя деструкция, начинающаяся со времен Адриана и соответственно в Китае в период правления династии Хань (25—220).

денной высоте своего существования, тем мужественнее, суровее, сдержаннее, насыщеннее становится ее окончательно удостоверенный язык форм, тем увереннее она в ощущении своей силы, тем яснее прорезываются ее черты. Ранним утром все это было еще смутно, сбивчиво, ищуще, исполнено детской тоски и одновременно страха. Присмотримся к орнаментике романо-готических церковных порталов Саксонии и южной Франции. Вспомним древнехристианские катакомбы и вазы дипилоновского стиля. Теперь же, в полном сознании зрелой формообразующей силы, каковой ее являют эпохи начинающегося Среднего Царства, Писистратидов, Юстиниана I, Контрреформации, каждый нюанс выражения выглядит изысканным, строгим, размеренным, исполненным изумительной легкости и самоочевидности. Здесь повсюду встречаются мгновения яркого совершенства, те самые мгновения, в которые возникли голова Аменемхета III (сфинкс гиксосов из Таниса), свод Св. Софии, полотна Тициана. Более поздними, нежными, почти ломкими, исполненными щемящей сладости последних октябрьских дней предстают книдская Афродита и кариатиды Эрехтейона, арабески сарацинских подковообразных арок, дрезденский Цвингер, Ватто и Моцарт. Наконец, со старостью наступающей цивилизации огонь души угасает. Убывающая сила вторично покушается, с половинчатым успехом,— в классицизме, не чуждом ни одной угасающей культуре,— на творчество большого размаха; душа еще раз тоскливо вспоминает — в романтике — о своем детстве. И вот же, усталая, раздосадованная и холодная, она теряет радость жизни и — как в римскую императорскую эпоху — из тысячелетнего света вожделеет обратно к мраку прадушевной мистики, к материнскому лону, к могиле. Таково волшебство «второй религиозности» *, каковым испытывали его тогда на себе позднеантичные люди в отправлениях культов Митры, Исиды и Гелиоса — тех самых культов, которые только что рассветающая на Востоке душа наполнила совершенно новой внутренней жизнью в качестве утреннего, мечтательного и боязливого выражения своего одинокого существования в этом мире.

8

Говорят о *габитусе* растения, имея в виду при этом одному ему присущий способ внешнего проявления, характер, ход развития, продолжительность его вступления в свето-

* Т. 2, с. 380 сл.

вой мир наших глаз, в силу чего каждое растение каждой своей частью и на каждой ступени своей жизни отличается от экземпляров всех прочих растительных видов. Я применяю это важное для физиогномики понятие к великим организмам истории и говорю о габитусе индийской, египетской, античной культуры, истории или духовности. Смутное ощущение этого всегда было заложено уже в *понятии стиля*, и приходится лишь уяснять и углублять его, говоря о религиозном, научном, политическом, социальном, хозяйственном стиле культуры, вообще о *стиле души*. Этот габитус существования в пространстве, распространяющийся у отдельных людей на поступки и мысли, осанку и умонастроение, охватывает в существовании целых культур всю совокупность жизненных выражений высшего порядка, как-то: выбор определенных видов искусства (объемной пластики, фрески эллинами, контрапункта, масляной живописи на Западе) и решительное отклонение других (пластики арабами), склонность к эзотерике (Индия) или популярности (античность), к речи (античность) или письменности (Китай, Запад), где выражения эти оказываются формами духовной коммуникации, типом соответствующих чаяний, административных систем, способов общения и поведенческих норм. Все великие личности антики образуют одну довлеющую себе группу, душевный габитус которой строго отличается от габитуса всех значительных людей арабской или западной группы. Если сравнить даже Гёте или Рафаэля с античными людьми, то Гераклит, Софокл, Платон, Алкивиад, Фемистокл, Гораций, Тиберий тотчас же сойдутся в одно уникальное семейство. Каждый античный мировой город, от Сиракуз Гиерона до императорского Рима, будучи воплощением и символом одного и того же жизнеощущения, глубоко отличается по самому своему плану, виду улиц, языку частной и официальной архитектуры, по типу площадей, переулков, дворов, фасадов, по красочности, шуму, толкотне, по духу своих ночей от группы индийских, арабских, западных мировых городов. В завоеванной Гранаде еще долго чувствовалась душа арабских городов, Багдада и Каира, тогда как в Мадриде Филиппа II налицо уже все физиогномические признаки облика современного города, вроде Лондона и Парижа. В каждом инобытии этого рода лежит высокая символика; вспомним западную склонность к прямолинейным перспективам и проспектам, наподобие, скажем, мощного пролета Елисейских Полей от Лувра или площади перед собором Св. Петра, и полную ее противоположность в почти умышленной запутанности и узости Via sacra, Forum Romanum и Акрополя с их асимметричным

и неперспективным расположением частей. Даже и градостроительство — то ли из смутного влечения, как в готике, то ли сознательно, как со времен Александра и Наполеона,— повторяет в первом случае принцип лейбницевской математики бесконечного пространства, а во втором — принцип евклидовых разобщенных тел *.

Но к габитусу группы организмов относятся также определенная *продолжительность жизни* и определенный *темп* развития. Эти понятия не должны отсутствовать и в учении о структуре истории. *Такт* античного существования был иным, чем такт египетского или арабского. Позволительно говорить об Andante эллинско-римского и об Allegro con brio фаустовского духа. С понятием продолжительности жизни человека, бабочки, дуба, травинки связывается, безотносительно ко всякого рода случайностям отдельной судьбы, определенное значение. В жизни любого человека десять лет являются приблизительно равнозначащим отрезком, а метаморфоза насекомых в отдельных случаях обусловлена неким заведомо точно известным количеством дней. Римляне связывали со своими понятиями pueritia, adolescentia, juventus, virilitas, senectus [102] определенные, почти что математически точные представления. Биология будущего, несомненно, сделает *заранее предрешенную* продолжительность жизни родов и видов — в противоположность дарвинизму и с принципиальным исключением мотивов каузальной целесообразности в вопросе происхождения видов — отправной точкой для совершенно новой постановки проблем **. Продолжительность жизни поколения — безразлично каких существ — есть факт почти мистического значения. И вот же эти отношения самым неожиданным образом оказываются действительными и для всех развитых культур. *Каждая культура, каждая ранняя пора, каждый подъем и спад, каждый из ее внутренне необходимых уровней и периодов имеют определенную, всегда равную, всегда со значимостью символа периодически возвращающуюся длительность.* Задача настоящей книги не сводится к раскрытию этого мира таинственных взаимосвязей, но искрящиеся на протяжении всего последующего изложения факты выявят нам многообразие сокрытых здесь смыслов. Что значит резко выделяющийся во всех культурах 50-летний период в ритме политического, духовного и художественного становления? *** Или 300-летние периоды барокко,

* Т. 2, с. 108 сл.

** Т. 2, с. 36 сл.

*** Я обращаю здесь внимание хотя бы на интервал между тремя Пуническими войнами и на равно подлежащий чисто ритмическому пониманию ряд, включающий войны за испанское наследство, войны Фридриха Великого, Наполеона, Бисмарка и мировую войну (ср. т. 2, с. 487). К этому относится и душевная связь между дедом и внуком. Отсюда берет свое начало убеждение первобытных народов, что душа деда возвращается во внуке, и распространенный обычай давать внуку *имя* деда, которое своей мистической силой вновь приковывает душу последнего к телесному миру.

ионики, великих математик, аттической пластики, мозаичной живописи, контрапункта, галилеевской механики? Что означает *идеальная* продолжительность жизни в одно тысячелетие для каждой культуры по сравнению с отдельным человеком, чья «жизнь длится 70 лет»?

Как листья, цветы, ветви и плоды выражают своей формой, обликом и видом жизнь растения, так и религиозные, научные, политические, хозяйственные образования дают выражение жизни культуры. То, чем был, скажем, для индивидуальности Гёте ряд таких разнообразных проявлений, как Фауст, учение о цвете, Рейнеке-Лисс, Тассо, Вертер, путешествие в Италию, любовь к Фридерике, Западно-Восточный Диван и Римские Элегии, то же значение для индивидуальности антики имеют персидские войны, аттическая трагедия, полис, дионисическая стихия, равно как и тирания, ионическая колонна, геометрия Евклида, римский легион, бои гладиаторов и «panem et circenses» императорской эпохи.

В этом смысле и каждая сколько-нибудь значительная частная жизнь с глубочайшей необходимостью повторяет все эпохи той культуры, к которой она принадлежит [103]. В каждом из нас пробуждается внутренняя жизнь — в тот решительный миг, когда осознается наличие своего Я,— там именно и таким же образом, где и как пробудилась некогда душа целой культуры. Каждый из нас, людей Запада, вторично переживает в детстве свою готику, свои соборы, рыцарские замки и героические сказания, "Dieu le veut" [104] крестовых походов и душевную муку юного Парцифаля, в снах наяву и в детских играх. Каждый юный грек нес в себе свою гомеровскую эпоху и свой Марафон. В гётевском Вертере, этой картине поворота в судьбах юности, знакомом каждому фаустовскому, но ни одному античному человеку, вновь всплывает ранняя утренняя пора Петрарки и миннезанга. Когда Гёте набрасывал план своего перво-Фауста, он был Парцифалем. Когда он заканчивал первую часть, он был Гамлетом. И только со второй частью стал он космополитом XIX века, понимавшим Байрона. Даже старость, те причудливые и бесплодные века позднейшего эллинизма, это «второе детство» усталой и пресыщенной интеллигентности можно изучать на многих великих старцах античности. В «Вакханках» Еврипида предвосхищено многое

из жизнеощущения императорской эпохи, в платоновском «Тимее» — многое из ее религиозного синкретизма. А гётевский второй Фауст, вагнеровский Парсифаль заранее оглашают, какую форму примет *наша* душевность в ближайшие, *последние в творческом отношении,* столетия.

Биология называет *гомологией органов* их *морфологическую* эквивалентность, в противоположность *аналогии,* относящейся к эквивалентности их *функций.* Это многозначительное и впоследствии столь плодотворное понятие ввел Гёте, пришедший с его помощью к открытию os intermaxillare у человека; Овен придал ему строго научную формулировку. Я ввожу и это понятие в исторический метод.

Известно, что каждой части человеческого черепа точно соответствует определенная часть у каждого позвоночного животного, вплоть до рыб, и что грудные плавники рыб и ноги, крылья, руки обитающих на земле позвоночных животных суть гомологичные органы, хотя они и утратили самые отдаленные признаки сходства. *Гомологичны* легкое наземных животных и плавательный пузырь рыб, *аналогичны* — в смысле употребления — легкое и жабры *. Здесь проявляется углубленное, приобретенное строжайшей выучкой взгляда морфологическое дарование, совершенно чуждое нынешнему историческому исследованию с его поверхностными сравнениями — между Христом и Буддой, Архимедом и Галилеем, Цезарем и Валленштейном, немецким и эллинским партикуляризмом. В ходе этой книги будет все с большей отчетливостью проясняться, какие невиданные перспективы предстоят взору, если только отмеченный строгий метод найдет понимание и развитие также и в рамках исторического рассмотрения. Гомологичными образованиями являются — упомянем здесь лишь немногое — античная пластика и западная инструментальная музыка, пирамиды 4-й династии и готические соборы, индийский буддизм и римский стоицизм (буддизм и христианство *даже не аналогичны*), эпохи «борющихся уделов» Китая, гиксосов и Пунических войн, Перикла и Омейядов, эпохи Ригведы, Плотина и Данте. Гомологичны дионисическое течение и Ренессанс, аналогичны дионисическое течение и Реформация. Для нас — Ницше правильно почувствовал это — «Вагнер *резюмирует* современность»[105]. *Следовательно,* и для античной современности должно иметься нечто соответствующее: это — пергамское искусство. (Таблицы, помещенные в начале, дают предварительное понятие о плодотворности этого аспекта.)

* Не лишне добавить, что эти *чистые феномены* живой природы далеки от всякой каузальности и что материализм должен был извратить их картину лишь внедрением мотивов целесообразности в целях сохранения системы для житейского понимания. Гёте, предвосхитивший из дарвинизма приблизительно столько, сколько останется от него через пятьдесят лет, *полностью* исключает принцип каузальности. Для беспричинной и бесцельной действительной жизни характерно то, что дарвинисты вовсе не заметили здесь отсутствия принципа. Понятие первофеномена не допускает никаких каузальных предположений, если только не подвергнуть его предварительно механистическому лжетолкованию.

Из гомологии исторических явлений следует тотчас же совершенно новое понятие. Я называю «*одновременными*» два исторических факта, которые выступают, каждый в своей культуре, в строго одинаковом — относительном — положении и, значит, имеют строго соответствующее значение. Было уже показано, что развитие античной и западной математики протекает в полной согласованности. Здесь, стало быть, позволительно было бы назвать Пифагора и Декарта, Архита и Лапласа, Архимеда и Гаусса *одновременными. Одновременно* протекает возникновение ионики и барокко. Полигнот и Рембрандт, Поликлет и Бах — *современники.* Одновременными предстают во всех культурах Реформация, пуританизм, прежде всего поворот к цивилизации. В античности эта эпоха носит имена Филиппа и Александра, на Западе одновременное событие выступает в образе Революции и Наполеона. Одновременно строятся Александрия, Багдад и Вашингтон *; одновременно возникает античная монета и наша двойная бухгалтерия, начальные формы тирании и Фронда, Август и Шихоангти, Ганнибал и мировая война.

Я надеюсь доказать, что все без исключения великие творения и формы религии, искусства, политики, общества, хозяйства, науки *одновременно* возникают, завершаются и угасают во всей совокупности культур; что внутренняя структура одной полностью соответствует всем другим; что в исторической картине любой из них нет *ни одного* имеющего глубокий физиогномический смысл явления, к которому нельзя было бы подыскать эквивалента во всех других, притом в строго знаменательной форме и на вполне определенном месте. Конечно, для понимания этой гомологии двух фактов требуется совсем иное и независимое от видимости переднего плана углубление, чем это до сих пор практиковалось среди историков, которым и в дурном сне не могло привидеться, что протестантизм находит свое отражение в дионисическом движении и что английский пуританизм на Западе соответствует исламу в арабском мире.

* Т. 2, с. 118.

В этой перспективе открывается возможность, далеко превосходящая честолюбие всего прежнего исторического исследования, которое по сути ограничивалось тем, что в меру знаний упорядочивало прошедшее, следуя к тому же однорядной схеме, а именно: возможность переступить настоящее как предел исследования, а также предопределить *еще не* истекшие эпохи западной истории сообразно их внутренней форме, длительности, темпу, смыслу и результату и вдобавок ко всему реконструировать давно минувшие и неизвестные эпохи, даже целые культуры прошлого, руководствуясь морфологическими взаимосвязями (прием, не лишенный сходства с процедурой палеонтологии, которая способна сегодня по одному найденному обломку черепа дать значительные и надежные сведения о скелете и о принадлежности экземпляра к определенному виду).

Вполне возможно, допустив наличие физиогномического такта, по разбросанным деталям орнаментики, архитектурного стиля, письма, по отдельным данным политического, хозяйственного, религиозного характера восстановить органические основные черты исторической картины целых столетий, прочитать по элементам языка художественных форм, скажем, современную им форму государственности или по математическим формам характер соответствующих хозяйственных форм — подлинно гётевская, восходящая к гётевской идее *первофеномена* процедура, вполне привычная в ограниченном диапазоне сравнительной зоологии и ботаники, но и допускающая в самой непредвиденной степени расширение на всю область истории.

II. Идея судьбы и принцип каузальности

9

Этот ход мыслей открывает, наконец, взору противоположность, являющуюся ключом к одной из наиболее древних и могущественных проблем человечества, причем последняя, по-видимому, только так и становится доступной и — если в этом слове вообще есть смысл — разрешимой, — противоположность *идеи судьбы* и *принципа каузальности*, никогда еще по сути не опознанную в своей глубокой, миросозидательной необходимости.

Кто вообще в силах понять, в какой мере душа может быть названа *идеей существования*, тому откроется также, как близка ей и родственна *достоверность судьбы* и в какой

мере сама жизнь, названная мною гештальтом, в котором свершается осуществление возможного, должна быть принята как нечто направленное, как непреложное в каждой своей черте, как *судьбоносное* — смутно и боязливо первобытным человеком, а человеком высоких культур ясно и в *мировоззрительной* формулировке, которая, разумеется, может сообщаться другим только средствами религии и искусства, а не с помощью понятий и доказательств.

Каждый развитый язык располагает рядом слов, как бы окутанных глубокой тайной: рок, напасть, случай, стечение обстоятельств, предназначение. Никакая гипотеза, никакая наука не в силах вообще прикоснуться к тому, что чувствует человек, погружаясь в смысл и звучание этих слов. Это символы, а не понятия. Здесь центр тяжести той картины мира, которую я назвал миром-как-историей, в отличие от мира-как-природы. Идея судьбы требует опыта жизни, а не научного опыта, силы созерцания, а не калькуляции, глубины, а не ума. Есть *органическая логика*, инстинктивная, сновидчески достоверная логика всякой жизни, в противоположность *логике неорганического*, логике понимания, понятого. Есть логика направления, противостоящая логике протяженного. Ни один систематик, никакой Аристотель или Кант не знали, как с нею быть. Они умеют говорить о суждении, восприятии, внимании, воспоминании, но они молчат о том, что кроется в словах «надежда», «счастье», «отчаяние», «раскаяние», «преданность», «упорство». Кто ищет здесь, в живом, оснований и следствий и думает при этом, что глубоко внутренняя убежденность в смысле жизни равносильна фатализму и предестинации, тот даже не знает, о чем идет речь, тот явно спутал переживание с познанным и познаваемым. Каузальность есть нечто рассудочное, законосообразное, выговариваемое вслух, признак всего нашего понимающего бодрствования. «Судьба» — это слово для не поддающейся описанию внутренней достоверности. Сущность каузального проясняется физической или теоретико-познавательной системой, числами, понятийным анализом. Идею судьбы можно сообщить, только будучи художником, — через портрет, через трагедию, через музыку. Одно требует различения, стало быть, разрушения; другое есть насквозь *творчество*. В этом кроется связь судьбы с жизнью, каузальности со смертью.

В идее судьбы открывается мировая тоска души, ее взыскание света, взлета, завершения и осуществления своего назначения. Она не чужда в полной мере ни одному человеку, и лишь поздний, оторванный от корней обитатель больших городов со своим чутьем на факты и властью

механизирующего мышления над исконным созерцанием становится к ней слеп, пока в один из провальных часов она не предстанет ему со страшной отчетливостью, стирающей в порошок всю каузальность мировой поверхности. Ибо мир как система каузальных взаимосвязей есть позднее, редкое и застрахованное только для энергичного интеллекта высоких культур, к тому же и несколько искусственное достояние. Каузальность тождественна понятию закона. Существуют *только* каузальные законы. Но подобно тому как в каузальном, по утверждению Канта, заложена *необходимость мыслящего бодрствования, главная форма его отношения к миру вещей*, так и слова «судьба», «рок», «предназначение» знаменуют неизбытную *необходимость жизни*. Настоящая история отягчена судьбой, но лишена законов. Можно предчувствовать будущее, и существует взор, глубоко проникающий в его тайны, но исчислить его нельзя. Физиогномический такт, с помощью которого по одному лицу прочитывается целая жизнь, а по картине какой-либо эпохи исход целых народов, притом непроизвольно и без «системы», остается бесконечно далеким от всякого рода «причин» и «следствий».

Кто осмысливает световой мир своих глаз не физиогномически, а систематически, умственно усваивая его посредством *каузальных* опытов, тому в конце концов неизбежно будет казаться, что он понимает все живое в перспективе причины и следствия, без тайны, без внутренней направленности. Но кто, подобно Гёте, подобно каждому человеку в наиболее значительные мгновения его бодрствующего существования, дает окружающему миру воздействовать хотя бы на свои чувства и *присваивает себе* целостность этого впечатления, кто чувствует ставшее как становящееся и снимает застывшую мировую маску каузальности, даже *не* за-думываясь над этим, для того время перестает вдруг быть загадкой, понятием, «формой», измерением, но становится чем-то внутренне достоверным, самой судьбой; его направленность, его *необратимость*, его жизненность предстают смыслом исторического аспекта мира. *Судьба и каузальность относятся друг к другу, как время и пространство.*

Таким образом, в обоих *возможных* мирообразованиях, в истории и природе, т. е. *физиогномии всего становящегося* и *системе всего ставшего*, царят судьба *или* каузальность. Между ними такая же разница, как между чувством жизни и способом познания. Каждая из них является исходной точкой некоего *совершенного и замкнутого в себе*, но никак не *единственного* мира.

Однако становление лежит в основе ставшего, а значит, *и внутреннее достоверное чувство судьбы лежит в основе познания* причины и следствия. Каузальность есть — если можно так выразиться — ставшая, дезорганизованная, оцепеневшая в формах рассудка судьба. Сама судьба, мимо которой молча проходили все зодчие рассудочных систем мира, вроде Канта, потому что они были бессильны прикоснуться к жизни своими *отвлеченными* от жизни категориями, находится по ту сторону и вне всякой понятой природы. Но, будучи изначальной, только она и дает мертвому и неподвижному принципу причины и следствия исторически-живую возможность выступить в высоко развитых культурах в качестве формы и основного закона тиранического мышления. Существование античной души есть *условие* возникновения метода Демокрита, существование фаустовской — метода Ньютона. Можно вполне представить себе, что обе названные культуры остались без естествознания собственного стиля, но нельзя представить себе обе эти системы без подоплеки соответствующих культур.

Мы снова удостоверяемся здесь, в каком смысле становление и ставшее, направление и протяженность включают друг друга и подчиняются друг другу, в зависимости от нашей исторической или природной «ориентации». Если «история» есть тот способ миропонимания, в котором все ставшее включено в становление, то аналогичное должно было бы произойти и с результатами естествознания. И действительно, для взгляда историка существует только *история физики*. Судьбой было то, что открытие кислорода, Нептуна, гравитации, спектрального анализа случилось именно таким-то образом и в такое-то время. Судьбой было то, что теория флогистона, волновая теория света, кинетическая теория газа, будучи толкованием некоего рода данных, *вообще* появились на свет, и не иначе как сокровеннейшие убеждения отдельных умов, хотя в равной степени могли появиться и другие — «правильные» или «ложные» — теории. И то, что одно воззрение исчезло, а другое придало всей картине мира физики определенное направление, было опять же судьбой и результатом впечатления, произведенного какой-то сильной личностью. Даже прирожденный физик говорит о судьбе проблемы и об истории открытия. И обратно. Если «природа» есть тот вариант познания, который рассудочным образом хочет включить становление в ставшее и, значит, живое направление в застывшую протяженность, то истории в лучшем случае придется фигурировать в главе из теории познания; и в самом деле, так бы ее и понял Кант, не случись ему — что еще более характерно — совершенно забыть о ней

в своей системе познания. Для него, как для всякого прирожденного систематика, природа была самим миром; когда он рассуждал о времени, не замечая его *направления* и необратимости, он выдавал тем самым, что говорит о природе, не допуская и в мыслях возможность иного мира, исторического — *для него*, пожалуй, и в самом деле невозможного.

Но каузальность не имеет ничего общего со временем. Это звучит сегодня беспримерным парадоксом для целого мира кантианцев, не знающих даже, в какой мере они являются таковыми. Между тем в каждой формуле западной физики «как» отличается *по самой своей сущности* от «когда» и «как долго». При углубленном подходе каузальная связь строго ограничивается тем, *что* нечто происходит, а не тем, *когда* это происходит. «Действие» должно неизбежно полагаться вместе с «причиной». Его *интервал* принадлежит к иному порядку. Он лежит в самом понимании как жизненной черте, а не в понятом. В сущности протяженного содержится преодоление направленности. Пространство противоречит времени, *хотя последнее предшествует ему и лежит в его основе как нечто более глубокое*. Таким же первенством обладает и судьба. Мы имеем сначала идею судьбы и лишь потом, в пику ей, рожденный из страха как попытка бодрствования заклясть, одолеть неминуемый конец, неминуемую смерть в пределах чувственного мира — принцип каузальности, которым страх жизни силится *защитить* себя от судьбы, *закладывая* вопреки ей *основы другого мира*. Застилая его чувственную поверхность паутиной причины и следствия, он создает убедительную картину безвременной длительности, некое *бытие*, задрапированное пафосом чистого мышления. Эта тенденция кроется в хорошо знакомом всем зрелым культурам чувстве: знание — сила. Разумеется же при этом сила, одолевающая судьбу. Абстрактный ученый, естествоиспытатель, мыслитель системного толка, вся духовная экзистенция которого зиждется на принципе каузальности, есть позднее проявление бессознательной *ненависти* к силам судьбы, непонятного [106]. «Чистый разум» отвергает все возможности вне себя. Здесь истоки вечного разлада между строгим мышлением и большим искусством. Одно противится, другое целиком отдается. Человек, подобный Канту, всегда будет чувствовать свое превосходство над Бетховеном, как взрослый над ребенком, что, впрочем, не помешает Бетховену отвергнуть «Критику чистого разума» как жалкий способ рассмотрения мира. Лжепонятие *телеологии*, этой бессмыслицы среди бессмыслиц в пределах чистой науки, не означает ничего иного, как попытку ассимилировать *живое* содержание всякого естественного познания — ведь познание

связано с самим познающим, и если *содержанием* этого мышления является «природа», то *акт* мышления есть история,— а вместе с ним и саму жизнь с помощью механистического принципа какой-то вывернутой наизнанку каузальности. Телеология — это карикатура идеи судьбы. Что Данте чувствует как *предназначение*, ученый превращает в *цель* жизни. Такова действительная и глубочайшая тенденция дарвинизма, этого космополитически-интеллектуального мировосприятия абстрактнейшей из всех цивилизаций, и растущего с ним из *единого* корня, равным образом умерщвляющего все органическое и судьбоносное материалистического понимания истории. Оттого морфологическим элементом каузального оказывается *принцип*, элементом же судьбы — *идея*, которая не поддается «познанию», описанию, определению, а лишь чувствованию и внутреннему переживанию, которую либо совсем не понимают, либо вообще считают за нечто достоверное, как это делает человек ранней эпохи, а среди поздних все действительно значительные люди: верующий, любящий, художник, поэт.

Итак, судьба предстает *доподлинным способом существования первофеномена*, в котором созерцающему непосредственно открывается живая идея становления. Таким образом идея судьбы овладевает всей картиной мира истории, тогда как каузальность, являющаяся способом существования *предметов* и превращающая мир ощущений в четко отличающиеся друг от друга и разграниченные *вещи*, *свойства* и *отношения*, охватывает и проницает, в качестве формы понимания, его alter ego, мир-как-природу.

10

Лишь из прачувства тоски и его прояснения в идее судьбы открывается нам теперь *проблема времени*, суть которой, поскольку она касается темы нашей книги, должна быть вкратце изложена. *Слово* «время» апеллирует всегда к чему-то в высшей степени личному, к тому, что уже было охарактеризовано нами как *собственное*, поскольку оно с внутренней достоверностью ощущается по контрасту с чем-то *чужим*, которое теснит отдельное существо натиском впечатлений чувственной жизни. Собственное, судьба, время суть слова-векселя.

Проблема времени, как и проблема судьбы, трактовалась всеми мыслителями, ограниченными систематикой ставшего, с полным непониманием. В знаменитой теории Канта нет ни единого слова о признаке *направленности*. Отсутствие

мнений на этот счет даже не замечалось. Но что это такое — время как отрезок, время без направления? Все живое обладает — здесь можно только повторяться — «*жизнью*», направлением, порывом, волением, некоторой глубочайше родственной тоскующему вожделению *подвижностью*, не имеющей ничего общего с «движением» физика. Живое неделимо и необратимо, однократно, никогда не повторимо и в своем течении совершенно неопределимо механически: все это принадлежит к сущности судьбы. Но и времени — тому, что мы действительно *чувствуем* при звучании этого слова, что музыка может уяснить лучше слова, а поэзия лучше прозы,— присущ, в отличие от мертвого пространства, этот *органический* характерный признак. Тем самым, однако, исчезает допущенная Кантом и всеми другими возможность подчинить время *наряду с пространством* однородной критико-познавательной процедуре. Пространство — это *понятие*. Время есть слово, намекающее на что-то непонятное, звуковой символ, который совершенно ложно толкуют, если силятся трактовать его, по типу понятия, на научный лад. Даже слово «направление», не терпящее замены, способно своим оптическим содержанием ввести в заблуждение. Понятие вектора в физике служит тому доказательством.

Для первобытного человека *слово* «время» лишено значения. Он живет, не испытывая в этом слове нужды для противопоставления его чему-то другому. Он имеет время, но ничего о нем не *знает*. Бодрствуя, все мы осознаем *только* пространство, а не время. Пространство «есть», оно существует в мире и с миром наших ощущений, и притом двояким образом: как нечто саморасширяющееся, покуда мы мечтательно, инстинктивно, созерцательно, «мудро» живем своей жизнью, и как пространство в строгом смысле — в миги напряженного внимания. «Время», напротив, есть *открытие,* совершаемое нами лишь в мыслительном акте; мы создаем его как представление или понятие, и только гораздо позднее нам брезжит, что и сами мы, поскольку мы живем, *являемся временем* *. Лишь миропонимание высоких культур, под механизирующим впечатлением «природы» и исходя из сознания строго упорядоченной пространственности, измеримости, понятийности, набрасывает пространственную картину, *фантом* некоего времени*, долженствующий удовлетворить его потребность все понять, измерить, каузально упорядочить [107]. И это-то побуждение, очень рано выступающее в каждой культуре, симптом утраченной невинности существования, сотворяет по ту сторону подлинного жизнеощущения то, что именуется на всех культурных языках временем и что стало для городского духа вполне *неорганической*, столь же сбивающей с толку, сколь и расхожей величиной. Но если идентичные признаки протяженности, границы и каузальности означают некое заклятие и заговор чуждых сил силами душевности — Гёте говорит однажды о «принципе разумного порядка, который мы носим в себе и который как печать нашего могущества хотели бы наложить на все, что соприкасается с нами» [108],— если всякий закон есть узы, которыми мировой страх опутывает наплывающую чувственность, глубокая самооборона жизни, то концепция осознанного времени, как пространственного представления, выглядит поздним актом той же самообороны в указанном контексте, некой попыткой заклясть силою *понятия* мучительную внутреннюю загадку, вдвойне мучительную для достигшего господства рассудка, которому она противоречит. В умственной процедуре, посредством которой нечто принудительным образом переносится в область и мир форм меры и закона, всегда кроется какая-то утонченная ненависть. Живое *убивают* втягиванием его в пространство, которое безжизненно и делает безжизненным. С рождением задана уже и смерть, с завершением — конец. Что-то *умирает* в женщине в миг зачатия, и отсюда вечная, рожденная мировым страхом ненависть полов. Человек в очень глубоком смысле уничтожает, зачиная: телесным зачатием — в чувственном мире, «познаванием» — в духовном. Еще у Лютера познавание имеет смысловой оттенок зачатия [109]. Вместе со *знанием* жизни, оставшимся чуждым для животных, знание смерти выросло в ту силу, которая царит над всем человеческим бодрствованием. С *картиной* времени действительное стало преходящим **.

Уже одно сотворение *слова* «время» оказалось беспримерным избавлением. Назвать что-либо своим именем — значит получить над ним власть: это существенная деталь колдовских манипуляций первобытного человечества. Можно укротить злые силы оглашением их имени. Можно ослабить или убить врага, проделывая с его именем известные магические

* Жизнь, протекающая в ощущениях, и духовная жизнь также являются временем; только чувственное и духовное *переживание*, собственно *мир*, есть природа, расположенная в пространстве. (О большей близости женского начала ко времени ср. т. 2, с. 401 сл.)

* Немецкий язык — как и многие другие — свидетельствует в слове Zeitraum (промежуток времени) о том, что мы можем представлять себе направление только в виде протяженности.

** Т. 2, с. 19 сл.

процедуры *. Что-то от этого самопервейшего выражения мирового страха сохранилось в маниакальной тяге всякой систематической философии отделаться от непостижимого, от всего превосходящего ум путем понятий или, на худой конец, наименований. Назвав какую-то неопределенность «абсолютом», уже чувствуют себя превосходящими ее. «Философия», *любовь* к мудрости, есть по самой сути своей защита от непонятного. Что наименовано, понято, измерено, то стало одоленным, застывшим, «табу» **. Еще раз: «знание — сила». Здесь коренится различие между идеалистическими и реалистическими мировоззрениями. Оно отвечает двоякому смыслу слова «пугливый». Одни возникают из пугливого (scheuer) благоговения, другие — из испуга (Abscheu) перед недоступным. Одни созерцают, другие хотят подчинить, механизировать, обезвредить. Платон и Гёте покорно приемлют тайну, Аристотель и Кант силятся оголить ее и уничтожить. Глубочайшим примером этого заднего смысла всякого реализма служит проблема времени. Жуткость времени, сама жизнь должны быть здесь закляты и упразднены магией понятийности.

Все, что было сказано о времени в «научной» философии, психологии и физике — мнимый ответ на вопрос, который и не следовало бы ставить: что же именно *«есть»* время,— никогда не затрагивает самой тайны, а всего лишь какой-то пространственно оформленный, *подставной* фантом, в котором жизненность направления, его фатальность заменены, пусть даже и глубоко прочувствованным, представлением отрезка,— всего лишь механическую, измеримую, делимую и обратимую репродукцию фактически нерепродуцируемого; какое-то время, которое математически можно свести к выражениям типа $\sqrt{t}$, t^2, $-t$, не исключающим по крайней мере допущения времени, равного по величине нулю, или отрицательных времен ***. Несомненно, здесь даже и не возникает вопроса о сфере жизни, судьбы, живого, *исторического* времени. Речь идет об отвлеченной, оторванной от живых восприятий системе знаков. Замените в каком угодно философском или физическом тексте слово «время» словом «судьба», и вы почувствуете внезапно, в каких дебрях запуталось лингвистически очищенное от ощущений понимание и сколь невозможной оказывается группа «пространство и время». Что не пережито и не прочувствовано, что только *продумано*, неизбежно принимает *пространственную* структуру. Этим и объясняется, что ни один философ-систематик не знал, куда девать окруженные тайной и простирающиеся в дали звуковые символы «прошлое» и «будущее» [110]. В рассуждениях Канта о времени они даже и не фигурируют. Непонятно также, каким образом могли бы они соотноситься со всем, о чем он там толкует. Только таким образом становится возможным привести «пространство и время», как величины *одного порядка,* в функциональную зависимость друг от друга, как это с особенной ясностью демонстрирует четырехмерный векторный анализ *. Уже Лагранж без обиняков называл (1813) механику четырехмерной геометрией, и даже ньютоновское осторожное понятие «tempus absolutum sive duratio» [111] не лишено этого *логически неизбежного* превращения живого в простую протяженность. Единственно глубокое и благоговейное обозначение времени я нашел в старой философии, у Августина (Conf. XI. 14): «Si nemo ex me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio» [112].

Когда новейшие философы Запада — все они делают это — пользуются оборотом, гласящим, что вещи существуют *«во времени»,* как и в пространстве, и что «вне» времени ничто не может быть «помыслено», они просто помещают рядом с обычным пространством какой-то второй вид пространственности. Это равносильно тому, как если бы вздумали назвать надежду и электричество двумя силами Вселенной. Кант, говоря об «обеих формах» созерцания, не должен был бы упускать из виду, что можно весьма недурно в научном смысле сговориться насчет пространства — хотя бы и не *объясняя* его в расхожем смысле, что лежит по ту сторону научно возможного,— тогда как рассмотрение времени в подобном же стиле оказывается совершенно несостоятельным. Читатель «Критики чистого разума» и «Пролегомен» заметит, что Кант приводит тщательные доказательства связи пространства и геометрии, но всячески избегает того же в отношении времени и арифметики. Здесь дело не идет дальше *утверждения*, а постоянно повторяемая аналогия понятий лишь замазывает щели, *незаполнимость* которых могла бы вскрыть шаткость его схемы. По сравнению с «где» и «как» «когда» представляет собой некий довлеющий себе мир: в этом различие физики и метафизики. Пространство,

---

* С. 234 сл., т. 2, с. 166, 326.

** Т. 2, с. 137.

*** Теория относительности, эта рабочая гипотеза, которая собирается ниспровергнуть механику Ньютона — что, в сущности, значит: его формулировку *проблемы движения,* — допускает случаи, когда отношения «раньше» и «позже» меняются местами; математическое обоснование этой теории Минковским применяет *мнимые* единицы времени в целях измерения.

* Измерения x, y, z и t, которые выглядят совершенно равнозначными в трансформациях.

предмет, число, понятие, каузальность столь близко родственны друг другу, что оказывается невозможным, как это подтверждают бесчисленные неудачные системы, исследовать одно независимо от другого. Механика есть отражение существующей логики, и наоборот. Картина мышления, структуру которого описывает психология, представляет собою отражение пространственного мира, как его трактует одновременная физика. Понятия и вещи, основания и причины, умозаключения и процессы настолько тождественны в представлении о них, что как раз абстрактные мыслители постоянно поддавались соблазну изобразить мыслительный «процесс» непосредственно графически и в виде таблицы, т. е. *пространственно,*— вспомним таблицы категорий Канта и Аристотеля. Где отсутствует схема, там отсутствует и философия — таков негласный предрассудок всякого рода цеховых систематиков относительно «созерцающих», в превосходстве своем над которыми они внутренне вполне убеждены. Оттого-то и называл Кант раздраженно стиль платоновского мышления «искусством многословно пустословить»[113] и оттого же катедер-философ и по сей день молчит о гётевской философии. Каждую логическую операцию можно *нарисовать*. Каждая система есть *геометрический* способ обращения с мыслями. Оттого время лишено места в «системе» или падает жертвой ее метода.

Тем самым опровергается и повсеместно распространенное недоразумение, поверхностным образом связующее время с арифметикой, а пространство с геометрией, заблуждение, которому не должен был бы подпасть Кант, хотя едва ли следовало ожидать чего-либо иного и от Шопенгауэра с его непониманием математики. Поскольку живой *акт счисления* как-то соотносится со временем, число и время постоянно смешивали друг с другом. Но счисление не есть число, как и рисование не есть рисунок. Счисление и рисование суть становление, числа и фигуры — ставшее. Кант и другие имели в виду в одном случае живой акт (счисление), а в другом — его результат (пропорции готовых фигур). Но одно относится к сфере жизни и времени, другое — к протяженности и каузальности. То, что я *счисляю*, подлежит органической логике; то, *что́* я счисляю,— неорганической. *Вся* математика — популярно выражаясь, арифметика и геометрия — отвечает на вопрос «как» и «что», стало быть, на вопрос о *естественном* распорядке вещей. В противоречии с этим находится вопрос о «когда» вещей, специфически *исторический* вопрос — вопрос о судьбе, будущем и прошлом. Все это таится в слове «летосчисление», которое наивный человек понимает совершенно недвусмысленно.

Между арифметикой и геометрией нет никакой противоположности*. Каждый род числа — это было обстоятельно показано в первой главе — принадлежит во всем своем объеме к сфере протяженного и ставшего, будь то евклидова величина или аналитическая функция. А к какой из обеих сфер следовало бы отнести циклометрические функции, биноминальную теорему, римановы плоскости, теорию групп? Кантовская схема была уже опровергнута Эйлером и Д'Аламбером, прежде чем он успел ее сформулировать, и лишь неосведомленность более поздних философов по части современной им математики — в противоположность Декарту, Паскалю и Лейбницу, которые сами создавали математику *своего* времени из глубин собственной философии,— могла привести к тому, что дилетантские взгляды на отношение между временем и арифметикой продолжали передаваться по наследству, почти не встречая возражений. Но становление ни в чем не соприкасается с какой-либо областью математики. Даже глубоко мотивированное убеждение Ньютона, бывшего к тому же и прилежным философом, что в своем принципе дифференциального исчисления (флюксионного исчисления) он непосредственно коснулся проблемы становления и, значит, проблемы времени — кстати, в формулировке гораздо более тонкой, чем кантовская,— нельзя считать правомерным, хотя оно и сегодня еще находит приверженцев. При возникновении ньютоновского учения о флюксиях решающую роль играла метафизическая проблема движения. После того, однако, как Вейерштрасс доказал, что имеются постоянные функции, которые могут быть лишь частично дифференцированы или вовсе не могут быть дифференцированы, покончено наконец с этой глубочайшей из всех когда-либо предпринятых попыток подступиться математически к проблеме времени.

11

Время есть противопонятие пространства, в том же самом смысле, в каком понятие жизни (не факт ее) возникло лишь в противоположность мышлению, а понятие происхождения, порождения (не факт их) — лишь в противоположность смерти**. Это глубоко коренится в сущности всякого

---

* Разве что в элементарной математике, под впечатлением которой, разумеется, большинство философов, начиная с Шопенгауэра, и знакомились с этими вопросами.

** Т. 2, с. 13, 19.

бодрствования. Подобно тому как всякое чувственное впечатление лишь тогда привлекает к себе внимание, когда оно выделяется на фоне другого, так и всякий способ понимания, как собственно критической деятельности*, оказывается возможным лишь в силу формирования нового понятия, диаметрально противоположного имеющемуся, или когда пара внутренне противоречивых понятий приобретает некоторые черты реальности путем дизъюнкции. Бесспорной предстает та с давних пор существующая уже догадка, что все исконные слова, безотносительно к тому, обозначают ли они вещи или свойства, возникли попарно. Но даже в более поздние времена и по сей день еще каждое новое слово равным образом получает свое содержание в качестве отсвета другого слова. Лингвистически контролируемое понимание, не способное включить в мир своих форм внутреннюю достоверность судьбы, создало, отталкиваясь от пространства, «время», как его антипод. В противном случае мы не обладали бы ни самим словом, ни его содержанием. Способ этого образования столь глубок, что из античного стиля протяженности возникло специфически античное понятие времени, ровно настолько отличающееся от индийского, китайского, западного, насколько это имеет место в случае пространства.

Однако вопрос о сфере действия каузальных взаимосвязей в пределах картины природы или — что теперь одно и то же — о судьбах этой картины природы в значительной степени усложнится, если мы учтем, что для первобытного человека и ребенка не существует еще никакого вполне каузально устроенного окружающего мира и что мы, поздние люди, чье бодрствование претерпевает-таки гнет сверхмощного, лингвистически отточенного мышления, даже в миги напряженнейшего внимания — единственные по сути миги, когда мы действительно «проинформированы» в строго физическом смысле,— можем в лучшем случае лишь *утверждать*, что этот каузальный распорядок, даже если отвлечься от названных мигов, содержится в окружающей нас действительности. Эту действительность, «живое одеяние Божества»[114], мы принимаем в бодрствующем состоянии, *физиогномически*, непроизвольно и на основании глубокого, впивающегося в истоки жизни опыта. *Систематические* черты суть выражение отталкивающегося от *наличных ощущений* понимания, и с их помощью мы подчиняем картину представления всех времен и людей сиюминутной картине упорядоченной нами самими природы. Но сам способ этого упорядочения, имеющий историю, в которую мы отнюдь не в состоянии вмешаться, есть уже не следствие какой-то причины, а судьба.

* Т. 2, с. 16.

По той же самой причине и понятие художественной формы — равным образом «противопонятие» — возникло лишь тогда, когда было осознано «содержание» художественных творений, т. е. когда выразительный язык искусства во всех своих воздействиях перестал быть чем-то вполне естественным и самоочевидным, как это, бесспорно, еще имело место в эпоху строителей пирамид, микенских крепостей и раннеготических соборов. Внимание неожиданным образом концентрируется на самом возникновении творений. Для понимающего глаза только с этого момента и начинают расходиться каузальная и фатальная стороны всякого живого искусства.

В любом художественном произведении, выявляющем *всего* человека, *весь* смысл существования, тесно соседствуют страх и тоска, но в двоякой комбинации. К страху, к каузальному относится «табуированный аспект» искусства: сокровищница изобилующих в нем мотивов, оттачиваемых, заботливо оберегаемых и добросовестно передаваемых потомкам в строгих школах и путем долгой ремесленной выучки, все понятное, поддающееся изучению, *исчислимое*, вся *логика* в красках, линиях, тонах, строении, порядке, стало быть, «родной язык» каждого настоящего мастера и каждой великой эпохи. Другая комбинация, противопоставленная протяженности как направленность, основаниям и следствиям как развитие и судьбы искусства в пределах языка его форм, выступает в виде «гения», именно, в абсолютно личной формообразующей силе, творческой страсти, глубине и изобилии *отдельных* художников, в отличие от всякого рода голого господства формы, и сверх того в избытке расы, обусловливающей взлет и падение целых искусств; этот «тотемический аспект» способствовал тому, что вопреки всякой эстетике не существует никакой вневременной и безальтернативно истинной художественной манеры, но лишь *история* искусства, которой, как и всему живому, свойствен признак необратимости*.

Архитектура большого стиля, единственное среди всех прочих искусство, умеющее обходиться с чуждым и устрашающим, с непосредственно протяженным, с *камнем*, является поэтому самым утренним искусством всех культур, наиболее математическим из них, лишь шаг за шагом уступающим первенство специальным городским искусствам статуи, полотна, музыкальной композиции с их более светскими формальными средствами. Микеланджело, который

* Т. 2, с. 137, 159[115].

среди всех великих художников Запада, пожалуй, сильнее всех мучился постоянным кошмаром миробоязни, был поэтому единственным из мастеров Ренессанса, так и не смогшим полностью избавиться от архитектонического. Он и краски наносил на поверхность так, словно речь шла о камне, о чем-то ставшем, оцепеневшем, *ненавистном*. Его манера работать была ожесточенной борьбой с враждебными силами космоса, противящимися ему в обличье материала, тогда как краски Леонардо, ностальгика, производят впечатление добровольной материализации душевного. Но в каждой проблеме великой архитектуры сказывается неумолимая каузальная логика, даже математика, будь то евклидовская пропорция *опоры и тяжести* в античных ордерах или динамическое соотношение *силы и массы* в «аналитически» задуманной системе распорок готических сводов. Традиционные цеха каменщиков, существовавшие как там, так и здесь, и даже в египетской архитектуре, без которых она немыслима,— они возникают в каждую раннюю эпоху и, как правило, исчезают в более позднее время,— сполна выявляют эту логику протяженности. Но символика направления, судьбы лежит по ту сторону всякой «техники» больших искусств и едва ли доступна формальной эстетике. Она кроется, например, в постоянно чувствуемой, но ни разу еще, ни Лессингом, ни Геббелем, не разъясненной противоречивости античной и западной трагики, в *последовательности* сцен древнеегипетских рельефов, вообще в *очередности* египетских статуй, сфинксов, храмовых зал; не в обработке, а в выборе материала, от твердейшего диорита до мягчайшей древесины, которыми утверждается или отрицается будущее; не в языке форм, а в появлении и исчезновении отдельных искусств, в победе арабески над изобразительным искусством раннехристианской эпохи, в капитуляции масляной живописи барокко перед камерной музыкой, в совершенно различных замыслах египетского, китайского и античного ваятельного искусства. Все это относится не к умению, а к долженствованию, и оттого не математика и абстрактное мышление, а большие искусства, как родичи одновременной религии, дают ключ к проблеме времени, которая едва ли может быть уяснена на почве *одной только* истории.

12

Из смысла, который придается здесь культуре, как первофеномену, и судьбе, как органической логике существования, следует, что каждая культура неизбежно должна обладать

своей *собственной* идеей судьбы, более того, вывод этот заключен уже в ощущении, что каждая великая культура есть не что иное, как осуществление и гештальт одной-единственной своеобразной души. То, что *мы* называем стечением обстоятельств, случаем, провидением, судьбой, что античный человек называл немесисом, ананке, тихе, фатумом, араб — кисметом и все прочие как-то еще иначе, то, что никто не в состоянии в полной мере пережить ощущения какого-то чужака, чья жизнь является выражением как раз *собственной* идеи, и во что бессильно упираются слова,— все это и выражается тем исключительным и неповторимым складом души, относительно которого каждый сам про себя таит полную уверенность.

Я осмеливаюсь назвать античную формулировку идеи судьбы *евклидовой*. В самом деле, судьба гонит и бьет чувственно-осязаемую *личность* Эдипа, его «эмпирическое Я», больше того, его σῶμα. Эдип жалуется, что Креонт причинил зло его *телу** и что оракул грозит его *телу***. А Эсхил в Хоэфорах (704) говорит об Агамемноне как о «флотоводительном царственном теле». Это то же самое слово σῶμα, неоднократно применяемое математиками для обозначения математических тел. Судьба же короля Лира, *аналитическая* судьба, если вспомнить и здесь о соответствующем мире чисел, покоится вся на темных внутренних отношениях: всплывает идея отцовства; душевные нити плетутся сквозь драму, бесплотные, потусторонние, и диковинно освещаются второй, контрапунктически обработанной трагедией в доме Глостеров[116]. Лир в конце концов оказывается просто именем, неким средоточием чего-то безграничного. *Эта* формулировка судьбы «инфинитезимальна», простерта в бесконечную пространственность и сквозь бесконечные времена; она нисколько не касается телесного, евклидовского существования; ее целью является *только* душа. Сумасшедший король между шутом и нищим, настигнутый бурей в степи,— это полный контраст группе Лаокоона. Это фаустовский тип страдания, в противоположность аполлоническому. Софокл написал также драму о Лаокооне. Несомненно, в ней не было и речи о *чистой душевной муке*. Антигона гибнет как тело, потому что она захоронила тело своего брата. Достаточно лишь упомянуть имена Аякса и Филоктета и рядом с ними имена принца Гомбургского и гётевского Тассо, чтобы ощутить разницу между величиной и отношением вплоть до самых глубин художественного творчества.

---

* Царь Эдип 242, ср. Rudolf Hirzel, Die Person (1914), S. 9.
** Эдип в Колоне 355.

Мы приближаемся тем самым к другой взаимосвязи, исполненной большой символики. Западную драму называют *драмой характеров*, тогда как античную следовало бы обозначить как *драму ситуаций*. Этим подчеркивают, что́ именно ощущается человеком обеих культур как основной вопрос своей жизни и что́ подвергается таким образом сомнению через трагичность и судьбу. Если назвать направление жизни *необратимостью*, если погрузиться в страшный смысл слова «слишком поздно», с которым некий мимолетный отрывок настоящего переходит в собственность *вечного* прошлого, то можно будет ощутить первооснову каждой трагической развязки. *Время* и есть само трагическое, и как раз по прочувствованному смыслу времени и различаются отдельные культуры. Оттого-то и получила трагедия большого стиля развитие лишь в тех двух культурах, которые самым страстным образом утверждали или отрицали время. Перед нами античная трагедия *мгновения* и западная трагедия *стадий развития жизненного пути*. Так ощущала самое себя, с одной стороны, аисторическая душа, с другой — душа крайне историческая. Наша трагичность возникла из чувства *неумолимой логики становления. Грек чувствовал алогичность, слепую случайность момента*. Жизнь короля Лира внутренне вызревает навстречу катастрофе; жизнь царя Эдипа внезапно сталкивается с внешним обстоятельством. И теперь понятно, почему одновременно с западной драмой расцвело и угасло мощное искусство портрета — достигшее апогея в Рембрандте,— это своеобразное историческое и биографическое искусство, строжайшим образом запрещенное *в силу тех же оснований* в классической Греции периода расцвета аттического театра; вспомним наложение запрета на иконические статуи при дароприношениях по обету, вспомним и то, что — начиная с Деметрия из Алопеки (около 400 года) — робкая манера идеализирующего искусства портрета начала заявлять о себе именно тогда, когда величественная трагедия была вытеснена на задний план легкими компанейскими проделками «средней комедии». По существу, все греческие статуи носят однообразную маску, подобно актерам в театре Диониса. Все они выражают *соматические* осанки и позы в максимально строгом оформлении. Физиогномически они *немы*, телесно они *неизбежно наги*. Характерные головы конкретных персон, к тому же скопированные с жизни, ввел в обычай только эллинизм. И нам снова вспоминаются оба соответствующих мира чисел, в одном из которых получали осязаемые результаты путем расчетов, а в другом морфологически исследуется характер соотнесенных групп функций, уравнений, вообще формальных элементов одного

и того же порядка и, как *таковой*, фиксируется в закономерных выражениях.

13

Способность переживать текущую историю и способ ее переживания, главным образом переживания в ней и своего собственного становления, весьма различны у разных людей.

Каждой культуре присущ уже вполне индивидуальный способ ви́дения и познания мира-как-*природы*, или — что одно и то же — у каждой *есть* своя собственная, своеобразная природа, каковой в точно таком же виде не может обладать ни один человек иного склада. Но в еще более высокой степени у каждой культуры, а в ней с незначительными различиями и у каждого отдельного человека есть исключительно собственный тип истории, в картине и стиле которой он непосредственно созерцает, чувствует и переживает общее и личное, внутреннее и внешнее, всемирно-историческое и биографическое становление. Так, автобиографическая склонность западного человечества, захватывающе выступающая уже в готическую эпоху в символе тайной исповеди*, совершенно чужда античному. Экстремальная сознательность истории Западной Европы противостоит почти грезящей бессознательности индийской истории. А чем было то, что брезжило взору магических людей, от первохристиан до мыслителей ислама, когда они выговаривали слово «мировая история»? Но если уж так трудно составить себе точное представление о природе, о каузально устроенном окружающем мире других людей, хотя здесь сведено в открытую систему все специфически познаваемое, то уж и подавно невозможно до конца вникнуть силами собственной души в исторический аспект мира чужих культур, в картину становления, сложившуюся из совершенно иначе предрасположенных душ. Здесь всегда остается какой-то недоступный остаток, тем более значительный, чем ничтожнее собственный исторический инстинкт, физиогномический такт, собственное знание людей. И все-таки решение *этой* задачи есть предпосылка всякого более глубокого миропонимания. Историческая окружающая среда других людей составляет *часть их существа*, и нельзя понять кого-либо, не зная его чувства времени, его идеи судьбы, стиля и степени сознательности его внутренней жизни. Что не обнаруживается здесь в непосредственных признаниях, это мы должны

* Т. 2, с. 358 сл.

взять из символики внешней культуры. Только так непонятное само по себе делается доступным, и это придает историческому стилю культуры и относящимся сюда великим символам времени их несоизмеримую ни с чем ценность.

В качестве одного из таких едва ли вообще осмысленных символов были уже упомянуты *часы*, творение высокоразвитых культур, предстающее тем более таинственным, чем больше о нем размышляешь. Античное человечество умело не замечать их отсутствия — впрочем не без предусмотрительности; оно и после Августина долго еще определяло дневное время по длине тени собственного тела *, хотя солнечные и водяные часы в контексте строгого летосчисления и глубокого воззрения на прошлое и будущее были в постоянном употреблении в обоих более древних мирах египетской и вавилонской души **. Но античное существование, евклидовское, безотносительное, точечное, полностью замыкалось в текущем моменте. Ничто не должно было напоминать здесь о прошедшем и будущем. Подлинной античности так же чужда *археология*, как и ее *душевная изнанка — астрология*. Античные оракулы и сивиллы, как и этрусско-римские гаруспики и авгуры, менее всего склонны возвещать далекое будущее, ограничиваясь установкой на *единичный, непосредственно предлежащий случай*. Не существовало также и проникшего в обыденное сознание летосчисления, ибо счет по олимпиадам оказывался просто литературным паллиативом. Дело не в том, хорош или плох календарь сам по себе, но в том, кто им пользуется и протекает ли по нему жизнь нации. В античных городах ничто не напоминает о долговечности, о глубокой древности, о предстоящем — никаких благоговейно опекаемых руин, ни одного предприятия, рассчитанного на не рожденные еще поколения, никакого специально и осмысленно отобранного, вопреки техническим трудностям, материала. Дорический грек пренебрег микенской каменной техникой и вновь взялся за деревянные и глиняные постройки, вопреки микенским и египетским образцам и несмотря на изобилие лучших каменных пород в его ландшафте. Дорический стиль есть деревянный стиль. Еще во времена Павсания в храме Зевса в Олимпии можно было видеть последнюю не замененную покуда деревянную

* *Diels*, Antike Technik (1920), S. 159.

** В аттических и ионийских ученых кругах примерно после 400 года были сконструированы безыскусные солнечные часы; наряду с ними, начиная с Платона, получает распространение еще более примитивная клепсидра, но обе формы копируют далеко превосходящие их образцы Древнего Востока, нисколько не затрагивая античного жизнечувствования; ср. *Diels*, S. 160 ff.

колонну. В античной душе отсутствовал действительный орган истории, *память* в постоянно предполагаемом здесь смысле, всегда сохраняющая картину личного, а за ним национального и всемирно-исторического прошлого * и ход развития собственной и отнюдь не *только* собственной внутренней жизни. Не существует никакого «времени». Для наблюдателя истории за собственным его настоящим тотчас же вырастает некий не упорядоченный во времени и, значит, во внутреннеисторическом отношении фон, к которому относятся в случае Фукидида уже Персидские войны, а в случае Тацита уже гракховские беспорядки **, и то же самое можно сказать о знатных римских родах, традиция которых была не чем иным, как своеобразным романом — вспомним убийцу Цезаря Брута с его твердой верой в своих прославленных прародителей. То, что Цезарь осуществил реформу календаря, можно расценивать почти как некий акт эмансипации от античного жизнечувствования; но Цезарь помышлял также об отказе от Рима и о превращении города-государства в династическое, стало быть, подчиненное символу *длительности* царство с центром в Александрии, откуда и берет начало его календарь. Его убийство производит впечатление последней вспышки протеста именно этого жизнечувствования, воплощенного в полисе, в Urbs Roma [117], и враждебного длительности.

Тогда еще переживали каждый час, каждый день сам по себе. Это можно сказать о любом эллине и римлянине, о городе, нации, целой культуре. Силой и кровью сочащиеся роскошные кавалькады, дворцовые оргии и цирковые соревнования при Нероне и Калигуле, которые только и описывает Тацит, этот настоящий римлянин, обходящий одновременно невниманием и молчанием медленное прозябание жизни обширного ландшафта провинций, — таково последнее грандиозное выражение этого евклидовского, обожествляющего *тело* и *сиюминутность* жизнечувствования. Индусы, чья Нирвана так же выражена отсутствием какого-либо летосчисления, равным образом не имели часов, а *значит*, и истории, жизненных воспоминаний, заботы. То, что мы, в высшей

* В нашем случае упорядоченного христианским летосчислением и схемой «Древний мир — Средние века — Новое время»; на этом основании уже с ранних дней готики развились также картины истории религии и искусства, в которых постоянно живет значительное количество западных людей. Предположить аналогичное в случае Платона или Фидия — в то время как уже для художников Ренессанса это имело высшую значимость и в полной мере определяло их оценочные суждения — совершенно невозможно.

** С. 138 сл.

степени исторически предрасположенные люди, называем индийской историей, осуществлялось без малейшего осознания собственного процесса. Тысячелетие индийской культуры, от Вед до Будды, производит на нас впечатление движений спящего. Жизнь здесь и *в самом деле* была сновидением. Ничто не отдалено так от этой индийской стихии, как тысячелетие западной культуры. Никогда еще, даже в «одновременном» Китае эпохи Чжоу с его высокоразвитым чувством веков и эпох*, не было такой степени бодрствования и сознательности; никогда еще время не ощущалось столь глубоко и не переживалось с таким полным сознанием его направленности и роковой взволнованности. *История Западной Европы есть поволенная судьба, индийская история — это судьба, выпавшая на долю.* В античном существовании не играют никакой роли года, в индийском — едва ли не десятилетия; для нас уже час, уже минута, уже секунда полны значения. О трагической напряженности исторических кризисов, когда даже мгновение действует гнетущим образом, как в августовские дни 1914 года, ни грек, ни индус не могли бы иметь представления. Но такие же кризисы глубокие люди Запада способны переживать и *в самих себе*, подлинный же эллин — никогда. Над нашим ландшафтом с тысяч и тысяч башен денно и нощно раздается бой часов, постоянно связующий будущее с прошедшим и растворяющий мимолетный момент «античного» настоящего в каких-то чудовищных соотношениях. Эпоха, отмечающая рождение этой культуры, время саксонских императоров, стала также свидетельницей изобретения механических часов**. Западный человек немыслим без тщательнейшего измерения времени — эта *хронология происходящего* вполне отвечает нашей неслыханной потребности в археологии, т. е. сохранении, раскапывании, коллекционировании всего происшедшего. Эпоха барокко интенсифицировала готический символ башенных часов, доведя их до гротескного символа карманных часов, постоянно сопровождающих отдельного человека***.

Рядом с символом часов стоит другой, столь же глубокий, столь же непонятный символ многозначительных форм

* Т. 2, с. 480, 518 сл.

** Можно ли решиться на предположение, что «одновременно», стало быть на пороге 3-го дохристианского тысячелетия, возникли вавилонские солнечные и египетские водяные часы? История часов внутренне неотделима от истории календаря, и оттого очень раннее изобретение и укоренение хронометражных приемов должно быть допущено и в случае китайской и мексиканской культуры с их глубоким чувством истории.

*** Нужно почувствовать себя на месте грека, который вдруг познакомился бы с этим обычаем.

погребения, освященных культом и искусством во всех больших культурах. Возвышенный стиль Индии начинается с надмогильных храмов, античный — с могильных ваз, египетский — с пирамид, древнехристианский — с катакомб и саркофагов. В первобытные времена бесчисленные возможные формы еще хаотически смешаны друг с другом, находясь в зависимости от племенных обычаев и крайней нужды или целесообразности. Но каждая культура вскоре возводит одну из них на высочайшую символическую ступень. Выбор античного человека, влекомого глубочайшим, бессознательным чувством жизни, пал здесь на *сожжение мертвых*, этот акт уничтожения, которым он властно выразил свое связанное с «теперь» и «здесь» евклидовское существование. Он не *хотел* никакой истории, никакой длительности, ни прошлого, ни будущего, ни заботы, ни разложения, и поэтому *разрушал* то, что не обладало уже настоящим,— *тело* какого-то Перикла и Цезаря, Софокла и Фидия. Душа же вступала в *бесформенный* рой, с которым были связаны давно уже запущенные культы предков и духовные празднества живых членов семьи и который являл сильнейшую противоположность *ряду* поколений предков, *родословному дереву*, увековеченному всеми регалиями исторического порядка в семейных склепах западных родов. Ни одна культура несопоставима в этом смысле с античной*— за одним знаменательным исключением: ведийской ранней эпохи Индии. И заметим: дорическо-гомеровская ранняя эпоха окружала этот акт всем пафосом только что сотворенного символа, в особенности Илиада, тогда как в гробницах Микен, Тиринфа, Орхомена покойники, чьи сражения, возможно, как раз и послужили зародышем упомянутого эпоса, были погребены почти по египетскому обычаю. Когда в эпоху императоров рядом с урной для праха появился саркофаг, этот «телопожиратель»**[118] — у христиан, иудеев и *язычников*,— тогда пробудилось новое *чувство времени*, совсем как в ту пору, когда за микенской подземной гробницей последовала гомеровская урна.

* Также и китайское служение предкам окружило *генеалогический* порядок строгим церемониалом. Но в то время как оно становится постепенно средоточием всеобщего благочестия, его античный аналог отходит на задний план, уступая место культам сиюминутных богов, так что следы его теряются уже в Риме.

** С отчетливым намеком на «воскрешение *плоти*» (ἐκ νεκρῶν)[119]. Глубокое, еще и сегодня едва ли понятое изменение смысла этого слова около 1000 года все больше и больше выражается в слове «бессмертие». С попирающим смерть воскресением время во Вселенной как бы начинается заново. Бессмертием оно побеждает пространство.

А что сказать о египтянах, которые с такой добросовестностью оберегали свое прошлое в памяти, в камне и иероглифах, что мы и сегодня еще, спустя четыре тысячелетия, можем установить даты правления их царей; они увековечивали их тела, так что великие фараоны — символ жуткого превосходства — с еще и поныне различимыми чертами лица покоятся в наших музеях, тогда как от царей дорической эпохи не осталось даже имен. Мы с точностью знаем даты рождения и смерти почти всех великих людей, начиная с Данте. Нам это кажется само собой разумеющимся. Но уже во времена Аристотеля, в самом расцвете античного образования, мало кто мог сказать с уверенностью, *жил ли вообще* Левкипп, основоположник атомизма и современник Перикла,— хотя речь шла об интервале в едва ли одно столетие. Этому в нашем случае соответствовало бы то, если бы мы не были уверены в существовании Джордано Бруно, а Ренессанс и подавно уже отошел бы в область преданий.

Да и сами наши музеи, куда мы сносим всю сумму ставшего и оставшегося прошлого! Не являются ли и они символом высочайшего ранга? Не суждено ли им мумиеобразно консервировать «тело» всего культурного развития? Не собираем ли мы, подобно бесчисленным сведениям в миллиардах изданных книг, *все творения всех* мертвых культур в этих сотнях тысяч зал западноевропейских городов, где в груде всего совмещенного каждый отдельный экземпляр украден у мимолетного мгновения своей действительной цели — *единственно* священного для античной души — и как бы растворен в бесконечной взволнованности времени? Припомним, что́ именно называли *эллины* «мусейоном» [120] и какой глубокий смысл лежит в этом изменении словоупотребления.

14

Прачувство заботы — вот что владеет физиогномией западной, а равно египетской и китайской истории и к тому же слагает символику эротического, в котором отражается уток нескончаемой жизни в картине чередующихся поколений отдельных существ. Точечное евклидовское существование античности и здесь ощущало лишь наличность и сиюминутность решающих актов: зачатия и рождения. Оттого и ставило оно в средоточие культа Деметры муки роженицы и вообще вносило в античный мир дионисический символ *фаллоса*, знак пола, посвященного исключительно мгновению и забывающего в нем как прошлое, так и будущее.

И снова соответствует этому в индийском мире знак лингама и культовое верчение вокруг богини Паравати. В обоих случаях человек ощущает себя природой, растением, безвольно *и беззаботно* отдавшимся смыслу становления. Домашний культ римлян был связан с genius, т. е. с детородной силой главы семейства. Глубокая и вдумчивая забота западной души противопоставила этому знак материнской любви, едва ли маячащий на горизонте в античном мифе, разве что в оплакивании Персефоны или в уже эллинистическом образе сидящей Деметры Книдской. Мать, держащая дитя — будущее — у груди: культ Марии в этом новом, фаустовском смысле расцвел лишь в столетия готики. Свое высочайшее выражение он нашел в Сикстинской Мадонне Рафаэля. Это *не* есть общехристианская черта, так как магическое христианство возвело Марию в качестве Теотокос, Богоматери*, в совершенно по-иному прочувствованный символ. Кормящая грудью мать столь же чужда древнехристианско-византийскому искусству, сколь и эллинскому, хотя и на другом основании; конечно же, Гретхен в Фаусте со своим глубоким обаянием бессознательного материнства ближе к готическим Мадоннам, чем все Марии византийских и равеннских мозаик. Потрясающим в смысле сокровенной сущности этих отношений оказывается то, что Мадонна с младенцем Иисусом вполне соответствует египетской Исиде с младенцем Гором — обе суть *заботливые* матери — и что этот символ бесследно исчез на целые тысячелетия, на все время античной и арабской культуры, для которых он не мог иметь абсолютно никакого значения, чтобы наконец вновь пробудиться к жизни фаустовской душой.

От материнской заботы путь ведет к заботе отцовской и тем самым к высочайшему символу времени, выделившемуся в круге великих культур,— к государству. То, что значит для матери дитя, именно, будущность и устойчивость собственной жизни, так что в материнской любви как бы устраняется разъятость двух отдельных существ, то же значит для мужчин вооруженная община, посредством которой они охраняют дом и очаг, жену и ребенка и, значит, весь народ, его будущность и активность. Государство — это внутренняя форма, «бытие-в-форме» нации, а история в прописном смысле и есть это самое государство, взятое не как нечто движущееся, а как само движение. *Женщина, как мать, есть история; мужчина, как воитель и политик, делает историю* **.

---

* Т. 2, с. 315.
** Т. 2, с. 401 сл.

И тут история высоких культур вновь обнаруживает три примера государственных структур, изнемогающих под бременем забот: египетской администрации уже со времен Древнего Царства за 3000 лет до Р. Х., раннекитайского государства Чжоу, организация которого была столь красочно описана в Чжоу-ли, что позднее не решались поверить в подлинность книги[121], и государств Запада, предусмотрительная структура которых выдает такую волю к будущему, что приходится говорить о непревзойденности*. А по контрасту с ними вторично возникает картина беззаботнейшего служения моменту и его случайностям: античное и индийское государство. Как ни различны меж собой стоицизм и буддизм, эти старческие настроения обоих миров, все равно они едины в противлении историческому чувству заботы, стало быть, в презрении к усердию, организаторской силе, сознанию долга, и оттого при индийских царских дворах и на форуме античных городов никто и не помышлял о завтрашнем дне, ни в отношении собственной личности, ни в отношении целого. Carpe diem[122] аполлонического человека сохранило силу и для античного государства.

Аналогичным образом обстоит дело не только с политической стороной исторического существования, но и с хозяйственной. Античной и индийской любви, начинающейся и заканчивающейся смакованием момента, соответствует проедание всего нажитого. Хозяйственная организация высокого стиля существует в Египте, где она заполняет все зрелище культуры и еще по сей день глаголет к нам с тысяч картин, насыщенных тщанием и порядком; в Китае, где миф о богах и легендарных императорах и история постоянно вращаются вокруг священных задач агрикультуры; наконец, в Западной Европе, хозяйство которой началось с образцовых культур орденов и достигло вершины с возникновением собственной науки, политической экономии, представшей с самого же начала в виде некой *рабочей гипотезы* и учившей по сути не тому, что случилось, а тому, что *должно было* случиться. В античности же, не говоря уже об Индии, хозяйствовали со дня на день — хотя образец Египта и лежал перед взором,— хищнически эксплуатируя не только богатства, но и малейшую возможность тотчас же расточать случайные прибыли среди черни. Проэкзаменуем всех великих государственных мужей античности, Перикла и Цезаря, Александра и Сципиона и даже революционеров, вроде Клеона и Тиберия Гракха: никто из них не мыслил хозяйственно с дальним прицелом. Ни один город не брал в свои руки задачу осушения или

* Сюда т. 2, гл. IV и V.

облесения области, внедрения более высоких методов или пород скота и видов растений. «Аграрную реформу» Гракхов понимают совершенно ложно, если толкуют ее на западный лад: они хотели сделать свою партию партией *помещиков*. Воспитать из них фермеров или вообще повысить уровень италийского сельского хозяйства совершенно не входило в их планы. Будущего просто ожидали, даже не пробуя на него воздействовать. И оттого социализм — не теоретический социализм Маркса, а практический социализм пруссачества, основанный Фридрихом Вильгельмом I[123], социализм, который предшествовал Марксову и который еще победит его,— является, при всем своем глубоком сродстве с египетским складом души, полной противоположностью хозяйственного стоицизма античности — египетским по своей всеобъемлющей заботливости к долговечным хозяйственным связям, по своей воспитательности, возвышающей частное до обязанности перед целым, и по канонизации усердия, которым утверждается время и будущность.

15

Обыватель всех культур в физиогномии всякого становления, своего собственного и окружающего его исторического мира, подмечает лишь непосредственно осязательный передний план. Сумма его переживаний, как внутренних, так и внешних, вереницей голых фактов полнит течение его дней. Только значительный человек чувствует за популярным контекстом исторически подвижной поверхности глубокую логику становления, выступающую в идее судьбы и подчеркивающую случайность поверхностных малозначимых изделий дня.

Между судьбой и случаем на первый взгляд разница существует как бы только в степени содержания. Почти как случайность воспринимается то, что Гёте приехал в Зезенгейм, и как судьба — то, что он приехал в Веймар. Одно выглядит эпизодом, другое — эпохой. Между тем уже отсюда становится ясно, что само различение зависит от внутреннего уровня разгадывающего его человека. Толпе даже жизнь Гёте покажется рядом анекдотических случайностей, и лишь немногие ощутят с изумлением, какая символическая необходимость присуща ей, даже в самой ее незначительной детали. Но было ли, пожалуй, и открытие гелиоцентрической системы Аристархом всего лишь маловажной случайностью для античности, а ее мнимое вторичное открытие Коперником, напротив, судьбой для фаустовской культуры? Было ли

судьбой то, что Лютер в противоположность Кальвину не обладал даром организатора, и если да, то чьей это было судьбой? Жизненной сплоченности протестантов, немцев или западного человечества вообще? Были ли Тиберий Гракх и Сулла случайностями, а Цезарь — судьбой?

Здесь область отвлеченного понимания остается далеко позади; то, что́ оказывается судьбой и что́ — случаем, принадлежит к решающим *переживаниям* отдельной души, как и душ целых культур. Здесь умолкает всякий ученый опыт, любое научное усмотрение, любая дефиниция; и кто решится хотя бы на попытку уразуметь то и другое с теоретико-познавательной точки зрения, тот вообще не узнает этого. То, что критическое размышление вообще не способно передать хотя бы один нюанс судьбы, есть внутренняя достоверность, без которой к миру становления не может быть доступа. Познавать — различать посредством суждений — и устанавливать *каузальные* отношения между познанным — четко различенными вещами, свойствами, положениями — суть одно и то же. Кто подходит к истории во всеоружии *суждений*, тот обнаружит в ней только сведения. Но то, что плетет нити в глубине, будь это Провидение или Рок, можно в сиюминутном свершении, как и перед картиной однажды свершившегося, только пережить, и притом с той потрясающей, безмолвной достоверностью, которую настоящая трагедия пробуждает в застигнутом врасплох зрителе. Судьба и случай всегда образуют противоположность, в которую душа тщится облечь то, что может быть *только* чувством, *только* переживанием и что лишь через сокровеннейшие творения религии и искусства уясняется тем, кто *призван* к прозрению. Я не знаю лучшего средства вызвать это прачувство живого бытия, сообщающее смысл и содержание картине мира истории — название есть пустой звук, — чем следующая строфа Гёте, та самая, которая предпослана этой книге в ознаменование ее основного строя мыслей:

Когда в Бескрайнем, повторяясь,
Течет поток извечных вод
И тысячи опор, смыкаясь,
Дают единый мощный свод,
Тогда, струясь из каждой вещи,
Жизнь полнит светлый кубок свой,
И все, что рвется, все, что хлещет,
Есть вечный в Господе покой [124].

На поверхности мирового свершения царит *непредвиденное*. Оно, словно примета, прилипает к каждому отдельному событию, каждому отдельному решению, каждой отдельной личности. Никто при появлении Мухаммеда не предвидел

бурю ислама, никто при падении Робеспьера не предвидел Наполеона. Придут ли великие люди, что они предпримут, улыбнется ли им счастье — все это не поддается исчислению; никто не знает, разойдется ли какое-нибудь мощно задействованное развитие по широкой линии, как в случае римской аристократии, или закатится по воле рока, как в случае Гогенштауфенов и целой культуры Майя, и так же обстоит дело, в пику всякому естествознанию, с судьбами каждого отдельного животного и растительного вида в исторической геологии, а далеко поверх всего этого — и с судьбами самой Земли и всякого рода Солнечных систем и Млечных Путей. Ничтожный Август сделал эпоху, великий Тиберий бесследно прошел мимо. Не иначе предстает нам и участь художников, художественных творений и художественных форм, догм и культов, теорий и открытий. Что в вихрях становления какой-то один элемент лишь претерпел судьбу, а какой-то другой сам стал судьбой, и зачастую на все времена, так что первый безвозвратно исчез в прибое исторической поверхности, а второй *сотворил* историю, — это надлежит объяснять без всяческих «потому» и «посему», и, однако же, все тут исполнено глубочайшей необходимости. Оттого-то и к судьбе применимы слова Августина о времени, сказанные в проникновенную минуту: Si nemo ex me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio.

Такова и *идея милости* в западном христианстве, — милости, вытребованной жертвенной смертью Иисуса и дарующей право свободной воли*: случай и судьба выражены здесь в высшей этической формуле. Стечение обстоятельств (первородный грех) и милость — в этой полярности, которая всегда может быть лишь гештальтом чувства, подвижной жизни и никогда — содержанием ученого опыта, заключено существование каждого действительно значительного человека этой культуры. Даже для протестанта, даже для атеиста, и как бы тщательно ни прикрывало ее понятие естественнонаучного «развития», которое и само происходит от нее по прямой линии**, полярность эта лежит в основании каждой исповеди, каждой автобиографии, все равно, написаны ли они пером или кистью, и совершенно недоступна античному человеку с его иным обликом судьбы. Она и составляет последний смысл автопортретов Рембрандта и музыки, от Баха до Бетховена. Называть ли стечением обстоятельств, провидением, внутренним

* Т. 2, с. 292 сл., 357 сл.

** Путь от Кальвина к Дарвину в английской философии легко прослеживается.

развитием* то, что как-то роднит между собой жизненные пути всех людей Запада,— все равно, постичь этого не дано мышлению. «Свободная воля» есть внутренняя достоверность. Но чего бы мы ни хотели и ни делали, что бы ни последовало за всеми нашими решениями и ни следовало из них, стремительно, неожиданно, никем не предусмотренно, все это *служит* какой-то более глубокой необходимости и включается в какой-то величественный распорядок, открытый умному взору, блуждающему над картиной давно минувших событий. И тут уже можно ощутить неисповедимое как милость, если судьба оказалась исполнением чаемого. Чего хотели Иннокентий III, Лютер, Лойола, Кальвин, Янсен, Руссо, Маркс и что вышло из этого в буре западной истории? Было ли то милостью или роком? Здесь всякий рационалистический анализ наталкивается на абсурд. Учение о предопределении у Кальвина и Паскаля — оба они с большей откровенностью, чем Лютер и Фома Аквинский, осмелились сделать последние каузальные выводы из августиновской диалектики — есть *необходимая* абсурдность, к которой приводит рассудочное прослеживание этих тайн. Из судьбоносной логики миростановления оно попадает в каузальную логику понятий и законов, из непосредственного созерцания жизни — в механическую систему объектов. Ужасная душевная борьба Паскаля — это борьба глубоко искреннего человека, бывшего к тому же прирожденным математиком и стремившегося подчинить последние и наиболее серьезные вопросы души одновременно как великим интуициям пылкой веры, так и абстрактной точности столь же великого математического дарования. Это придало идее судьбы, религиозно говоря, Провидению Божьему *схематическую форму принципа каузальности*, стало быть, кантовскую форму рассудочной деятельности, *ибо именно таков смысл предестинации*, в которой несомненно свободная от всякой каузальности, живая и переживаемая лишь как внутренняя достоверность милость предстает отныне как бы некой естественной

* Это относится к вечным спорным вопросам западной теории искусства. Античная, аисторическая, евклидовская душа лишена «развития», западная — исчерпывается в нем; она есть «функция», направленная к определенному завершению. Одна «есть», другая «становится». Тем самым античная трагика предполагает постоянство личности, а западная — ее изменчивость. Это и есть «характер» в нашем смысле, некий гештальт бытия, сводящегося к непрерывной подвижности и бесконечному богатству отношений. *У Софокла высокий жест облагораживает страдание, у Шекспира высокий образ мыслей облагораживает деяние.* Поскольку наша эстетика без всякого различения черпала примеры из *обеих* культур, ей удалось лишь проглядеть основополагающую проблему.

силой, связанной с непреложными законами и преображающей религиозную картину мира в какой-то неразъемный и мрачный механизм. И разве же не было снова судьбой — как для них самих, так и для мира,— когда английские пуритане, исполненные этого убеждения, становились добычей не праздного смирения, а радостно-активной уверенности, что воля их и есть воля Божья?

16

Если мы обратимся теперь к дальнейшему разъяснению проблемы случайного, то нам уже не будет грозить опасность видеть в нем некоторого рода исключение или нарушение каузальных взаимосвязей *природы*. «Природа» *не* есть та картина мира, в которой реализуется судьба. Повсюду, где углубленный взгляд освобождается от чувственно-ставшего и, приближаясь к ви́дению, вникает в окружающий мир и испытывает на себе воздействие первофеноменов, а не просто объектов, там выступает широкий *исторический*, вне- и сверхъестественный аспект: таков взгляд Данте и Вольфрама, также и гётевской старости, выражением которой предстает прежде всего окончание второго Фауста. Покуда мы созерцательно пребываем в мире судьбы и случая, может показаться случайным, что на маленькой нашей планете среди миллионов Солнечных систем разыгрывается во время о́но эпизод «всемирной истории»; что люди, это причудливое зверовидное образование на коре названной планеты, демонстрируют во время о́но комедию «познания», и притом именно в данной, столь различно представленной Кантом, Аристотелем и другими форме; что противоположным полюсом этого познания оказываются как раз естественные законы («вечные и общеобязательные»), вызывающие в представлении картину «природы», о которой каждый в отдельности думает, что она одинакова для всех. Физика — с полным правом — изгоняет случай из своей картины, но опять-таки случаем является то, что и сама она во время о́но, в аллювиальный период земной поверхности, возникла вообще как особый тип умственной конституции.

Мир случая есть мир однократно-действительных фактов, к которым как к будущему ностальгически или боязливо устремлена наша жизнь, которые как живое настоящее возвышают нас или гнетут и которые мы можем с радостью или печалью созерцательно переживать как прошлое. Мир причин и следствий есть мир постоянно-возможного, мир вневременных истин, познаваемых путем разложения и различения.

Научно достижимым, *идентичным* с наукой является лишь последний. Кому, как Канту и большинству систематиков мышления, заказан взгляд в иной мир — мир как «Divina commedia», как зрелище, предназначенное некоему Богу,— тот обнаружит здесь лишь бессмысленный сумбур случайностей, на сей раз в банальнейшем смысле слова *. Но ведь и цеховое, лишенное артистичности историческое исследование со всем своим накоплением и упорядочением голых сведений не многим отличается от санкции — хотя и весьма остроумной — на банально-случайное. Лишь вникающий в метафизическое взгляд переживает в голых сведениях *символы* случившегося и возводит тем самым случай в судьбу. Кто и сам является судьбой — как Наполеон,— тот не испытывает нужды в этом взгляде, ибо между ним, как фактом, и прочими фактами есть созвучность метафизического такта, сообщающего его решениям лунатическую уверенность **.

Взгляд этот составляет уникальность и мощь Шекспира, в котором еще никогда не искали и не подозревали действительного *трагика случая*. А здесь-то и заложен последний смысл западной трагики, являющейся одновременно отражением западной идеи истории и ключом к тому, что́ значит для нас не понятое Кантом слово «время». Совершенная случайность, что политическая ситуация в «Гамлете», убийство короля и вопрос о престолонаследии поражают именно *этот* характер. Совершенная случайность, что Яго, этот заурядный мерзавец [126], каковые встречаются на каждом углу, взял на мушку именно такого человека, личность которого обладала отнюдь не заурядной физиогномией! А Лир! Можно ли представить себе нечто более случайное (и оттого «более естественное»), чем сочетание столь властного достоинства с этими переданными по наследству дочерям роковыми страстями [127]? Что Шекспир берет первый попавшийся под руку анекдот и *именно поэтому* заряжает его энергией сокровеннейшей необходимости — нигде с бо́льшим величием, чем в римских драмах,— до этого сегодня еще не додумались. Ибо само *стремление* додуматься рассыпа́лось в отчаянных попытках привнести сюда какую-то моральную каузальность, какое-то «поэтому», какую-то взаимосвязь «вины» и «отмщения». Попытки сами по себе ни истинные и ни ложные — истинное и ложное относятся к миру-как-природе и означают критику каузального,— а всего лишь плоские, как раз по контрасту с глубоким переживанием чисто фактического анекдота самим поэтом. Лишь тот, кто чувствует это, способен изумляться великолепной наивности вступительных сцен «Лира» и «Макбета». Обратное встречаем мы у Геббеля, уничтожающего глубину случая целой системой причин и следствий. Элемент надуманности и отвлеченности его планов, который каждый чувствует, не умея разъяснить себе этого, кроется в том, что каузальная схема набрасываемых им душевных конфликтов противоречит исторически-подвижному мирочувствованию с его совершенно иначе устроенной логикой. Эти люди не живут: они *доказывают* что-то своим присутствием. Чувствуется большой ум, но не глубокая жизнь. Вместо случая выступает «проблема».

А ведь именно этот *западный* характер случайного совершенно чужд античному мирочувствованию и, стало быть, античной драме. У Антигоны нет ни одного случайного свойства, которое так или иначе сыграло бы роль в ее судьбе. То, что настигло царя Эдипа, могло бы — в противоположность судьбе Лира — настигнуть любого другого. Такова *античная* судьба, «общечеловеческий» *фатум*, относящийся вообще к какому-то «телу» и нисколько не зависящий от случайно-личного.

Обычная историография, если только она не разменивается целиком на накопленные справки, будет *всегда* оставаться при *плоско*-случайном. В этом — судьба ее создателей, которые по своему душевному складу более или менее принадлежат к толпе. В их глазах природа и история сливаются в некое популярное единство, а «случай», «Sa sacrée Majesté le Hasard», остается для человека толпы самой понятной вещью в мире. Закулисно каузальное, *еще не* доказанное заменяют им тайную логику истории, которую они не чувствуют. Этому вполне соответствует анекдотическая картина авансцены истории, манеж для всякого рода научных охотников, загоняющих каузальность, а также сочинителей романов и пьес обычного пошиба. Сколько войн началось из-за того, что какой-то ревнивый царедворец хотел удалить от своей жены какого-то генерала! Сколько сражений было выиграно или проиграно из-за комичных инцидентов! Взглянем-ка, как еще в XVIII веке трактуется римская история и как еще и теперь трактуется история китайская! Вспомним удар веером алжирского дея [128] и схожие вещи, оживляющие историческую сцену опереточными мотивами. Словно притянутой за уши каким-то скверным драматургом выглядит смерть Густава Адольфа или Александра [129]. Ганнибал — это простое интермеццо античной истории, куда он неожиданно

---

* «Plus on vieillit, plus on se persuade, que sa sacrée Majesté le Hasard fait les trois quarts de la besogne de ce misérable Univers» [125] (Фридрих Великий — Вольтеру). Таково неизбежное ощущение настоящего рационалиста.

** Т. 2, с. 20 сл.

ворвался. «Прохождение» Наполеона не лишено мелодраматики. Кто ищет внутреннюю форму истории в какой угодно каузальной последовательности ее зримых конкретных событий, тот всегда, если он искренен, будет натыкаться на комедию, полную всякого рода бурлескных бессмыслиц, и я склонен думать, что мало замеченная сцена пляски пьяных триумвиров в «Антонии и Клеопатре» Шекспира[130] — одна из наиболее мощных в этом бесконечно глубоком творении — возникла из насмешки первого *исторического* трагика всех времен над «прагматическим» аспектом истории. Ибо *последний* с давних пор уже владел «миром». Маленьким честолюбцам дал он мужество и надежду вмешиваться в дела мира. Руссо и Маркс верили с оглядкой на *него* и его рационалистическую структуру, что смогут своей теорией изменить «ход вещей». Даже социальное или экономическое толкование политических перемен, на которое, как на верхний уровень, равняется нынче трактовка истории и которое, ввиду своей биологической заштампованности, всегда остается заподозренным в наличии каузальных оснований, выглядит все еще достаточно плоским и популярным.

Наполеон в значительные минуты жизни обладал сильным чувством глубокой логики миростановления. Он предчувствовал тогда, насколько он сам был судьбой и насколько у него была таковая. «Я ощущаю себя гонимым к какой-то цели, мне неведомой. Как только я ее достигну, как только я стану больше не нужным, достаточно будет и атома, чтобы меня раздавить. До этого момента, однако, ни одна человеческая сила не способна сделать со мной что-либо»[131] — так сказал он в самом начале русского похода. Это *не* было прагматической мыслью. Он предчувствовал в эту минуту, сколь мало нуждается логика судьбы в чем-либо определенно единичном, будь то человек или обстоятельство. Он и сам, как эмпирическое лицо, мог бы погибнуть при Маренго. Тогда то, что он *значил*, было бы осуществлено в другом гештальте. Мелодия в руках большого музыканта способна на богатые вариации; простому слушателю она может показаться полностью преобразившейся, тогда как в глубине — в совершенно ином смысле — она пребывает неизменной. Эпоха немецко-национального единения претворилась в жизнь в лице Бисмарка, а эпоха освободительных войн — в широких и почти безымянных событиях. Обе «темы», говоря языком музыканта, могли быть проведены и иначе. Бисмарк мог бы рано уйти в отставку, а битва под Лейпцигом могла бы быть проиграна; группа войн 1864, 1866 и 1870 годов[132] могла быть заменена дипломатическими, династическими, революционными или экономическими фактами — «модуляциями», *хотя физиогномическая прегнантность западной истории, по контрасту со стилем, к примеру, индийской, контрапунктически, так сказать, требует в решающем месте сильных акцентов, войн или великих личностей.* Бисмарк сам намекает в своих воспоминаниях, что уже весной 1848 года могло бы быть достигнуто объединение в более широком объеме, чем в 1870 году, и только из-за политики прусского короля, вернее, из-за его личного вкуса возможность эта сорвалась. Это было бы, впрочем, — что чувствует и сам Бисмарк — тусклым исполнением «пассажа», которое в дальнейшем привело бы к необходимости коды («da capo e poi la coda»[133]). Смысл же эпохи — тема — не изменился бы ни через какие оформления фактического материала. Гёте мог бы — пожалуй — умереть в молодости, но не его «идея». «Фауст» и «Тассо» остались бы ненаписанными, но даже без своей поэтической осязаемости они все-таки в каком-то совершенно таинственном смысле «существовали бы».

Ибо случаем было то, что история высшего человечества свершается в форме великих культур, и случаем — то, что одна из них около 1000 года пробудилась в Западной Европе. Но с этого момента она уже следовала «закону, определяющему их». В каждой эпохе наличествует неограниченная полнота неожиданных и никогда не предусматриваемых возможностей, самоосуществляющихся в отдельных фактах, но сама эпоха необходима, так как в ней налицо жизненное единство. То, что внутренняя ее форма именно такова, в этом ее *назначение*. Новые случайности могут придавать ее развитию величественный или убогий, счастливый или плачевный вид, но изменить ее они не в силах. Непреложный факт — это не только единичный факт, но и единичный тип: в истории Вселенной — тип «Солнечной системы» с вращающимися вокруг нее планетами, в истории нашей планеты — тип «живого существа» с присущими ему юностью, старостью, продолжительностью жизни и способностью размножения, в истории живых существ — тип человеческого существования, а в ее «всемирно-исторической» стадии — тип большой единичной культуры*. Сами же эти культуры по сути своей родственны растениям: они на всю свою жизнь привязаны к почве, из которой произросли. И наконец, типичен сам способ, которым люди определенной культуры воспринимают и переживают судьбу, в какой бы различной окраске ни представал им ее образ. То, что говорится о ней здесь, представляет собою

* На факте наличия целой группы этих культур покоится сравнительный метод настоящей книги; ср. т. 2, с. 42 сл.

не «истину», а только внутреннюю необходимость для этой культуры и этого отрезка времени, и если она убеждает других, то не оттого, что существует лишь одна истина, а оттого, что эти другие принадлежат к той же эпохе.

Поэтому евклидовская душа античности могла переживать свое связанное с фасадами сиюминутности существование только в гештальте *случайностей античного стиля*. И если применительно к западной душе позволительно толковать случайное как судьбу с минимальным содержанием, то в смысле античной души, напротив, можно считать судьбу взвинченным в чудовищную степень случаем. Это и означают ананке, эймармене и фатум. Поскольку античная душа фактически не переживала историю, то у нее фактически же не было и ощущения *логики* судьбы. Пусть нас не вводят в заблуждение слова. Популярнейшей богиней эллинизма была Тихе, которую едва ли умели отличать от Ананке. *Мы* же ощущаем судьбу и случай как максимальную *противоположность*, от глубинной тяжбы которой зависит все наше существование. *Наша* история есть история великих взаимосвязей; античная история, и не только приблизительная ее картина у историков, вроде Геродота, но и полная ее действительность, есть история анекдотов, стало быть, ряд пластических частностей. Анекдотичен в полном смысле этого слова стиль античного существования вообще, как и стиль каждой отдельной биографии [134].Чувственно-осязаемая сторона событий сгущается до *враждебных* истории, *демонических*, *абсурдных* случайностей. Логика свершения отрицается и отвергается ими. Все сюжеты выдающихся античных трагедий *исчерпываются* случайностями, которые глумятся над смыслом мира; иначе и нельзя охарактеризовать значение слова ἑιμαρμένη в противоположность шекспировской *логике случая*. Еще раз: то, что случилось с Эдипом, как ничем не обусловленное и не вызванное ни извне, ни изнутри, могло бы произойти с каждым без исключения человеком. Такова *форма античного мифа*. Сравним с нею глубоко внутреннюю, всем существованием и связью этого существования с эпохой обусловленную необходимость в судьбе Отелло, Дон-Кихота, Вертера. Такова — это было уже сказано — разница между трагедией ситуаций и трагедией характеров. Но разница эта повторяется и в истории. Каждая эпоха Запада обладает характером, каждая эпоха античности представляет собою лишь ситуацию. Жизнь Гёте была исполнена судьбоносной логики, жизнь Цезаря — мифической случайности. Только Шекспир *привнес* в нее логику. Наполеон есть трагический характер; Алкивиад оказывается в трагических ситуациях. Астрология, в том виде, в каком она со времен готики

и вплоть до барокко владела мирочувствованием даже своих противников, стремилась охватить *всю* полноту будущей жизни. Фаустовский гороскоп, наиболее известным примером которого, пожалуй, является гороскоп, составленный Кеплером для Валленштейна, имеет в качестве предпосылки единое и осмысленное направление всей совокупности предстоящего существования. Античный оракул, всегда относящийся к *отдельным* инцидентам, есть по сути дела символ бессмысленного случая, мгновения; он допускает точечность, бессвязность в ходе вещей, и во всем, что в Афинах писалось и переживалось как история, изречения оракула были весьма кстати. Приходило ли какому-нибудь греку вообще в голову, что *историческое развитие* может иметь некую цель? Случалось ли нам когда-либо размышлять об истории без этой мысли? Если сравнить судьбы Афин и Франции в соответствующие эпохи, начиная с Фемистокла и Людовика XIV, то можно будет обнаружить, что стиль исторического чувствования и стиль действительности всякий раз совпадают: перехлест логичности тут и нелогичности там.

Теперь должен стать понятным окончательный смысл этого значительного факта. История есть осуществление некой души, и над историей, которую делают, и той, которую созерцают, господствует один и тот же стиль. Античная математика исключает символ бесконечного пространства, стало быть, и античная история делает то же. Недаром сцена античного существования представляет собою наименьшую из сцен: отдельный полис. Здесь нет горизонта и перспектив — несмотря на эпизод похода Александра, — как нет их и на сцене аттического театра с плоско замыкающей ее задней стеной. Сравним с этим телепатические воздействия западной кабинетной дипломатии и капитала. Подобно тому как эллины и римляне познавали и признавали действительным в своем космосе только передний план природы, при глубоком внутреннем отрицании халдейской астрономии, подобно тому как боги их были в сущности *только* домашними, городскими и аграрными божествами, а не богами небесных светил *, так и *рисовали* они лишь передний план. Никогда в Коринфе, Афинах или Сикионе не возникал ландшафт с горным кряжем на горизонте, тянущимися облаками и далекими городами. Во всей вазовой росписи встречаются только фигуры, исполненные евклидовской разобщенности и художественного самодовольства. Каждая фронтонная группа представляет собою рядоположную и ни в коем

* Гелиос — это только поэтический образ. У него не было ни храма, ни статуй, ни культа. Еще в меньшей степени Селена была лунной богиней.

случае не контрапунктическую конструкцию. Но и переживали исключительно один только передний план. Судьбой было то, что внезапно случалось с человеком, а не «течение жизни», и вот же рядом с фресками Полигнота и геометрией платоновской академии Афины создали *трагедию судьбы* вполне в пресловутом смысле «Мессинской невесты». Совершенная бессмыслица слепого рока, воплощенная, например, в проклятии Атридов, олицетворяла для аисторической античной душевности весь смысл ее мира.

17

Пусть несколько рискованных, но зато лишенных уже возможности превратного толкования примеров послужат к уяснению сказанного. Вообразим себе Колумба, поддерживаемого Францией, а не Испанией. Какое-то время это было даже вполне вероятным. Несомненно, Франциск I в качестве властителя Америки получил бы императорскую корону вместо испанца Карла V. Время раннего барокко, от sacco di Roma [135] до Вестфальского мира, это *испанское* по религии, духу, искусству, политике и нравам столетие — послужившее во всех отношениях основанием и предпосылкой для века Людовика XIV,— моделировалось бы не из Мадрида, а из Парижа. Вместо имен Филиппа, Альбы, Сервантеса, Кальдерона, Веласкеса мы называли бы теперь имена тех великих французов, которые — этот трудно понимаемый нюанс можно, пожалуй, выразить и так — остались нерожденными. Стиль церкви, окончательно установившийся тогда усилиями испанца Игнатия Лойолы и пронизанного его духом Тридентского собора, политический стиль, определившийся тогда благодаря испанскому военному искусству, кабинетной дипломатии испанских кардиналов и придворному духу Эскуриала вплоть до Венского конгресса, а в ряде существенных черт еще и поверх Бисмарка, архитектура барокко, великая живопись, церемониал, знатное общество больших городов — все это было бы представлено иными глубокими умами из дворянства и духовенства, иными войнами, чем войны Филиппа II, иным архитектором, а не Виньолой, иным двором. Случай предпочел испанский жест для поздней эпохи Запада; сама же *внутренняя логика* ее, которая *должна была* найти свое завершение в великой революции — или в каком-либо событии аналогичного содержания,— осталась этим незатронутой.

Французская революция могла быть замещена событием иного вида и в ином месте, скажем в Англии или Германии.

Ее «идея» (как мы это увидим позже), переход культуры в цивилизацию, победа неорганического мирового города над органической деревней, становящейся теперь «провинцией» в умственном смысле, была необходимой, притом как раз в этот момент. Сюда подошло бы слово *эпоха* в его старом, стершемся нынче — смешанном с «периодом» — смысле [136]. Событие делает эпоху, что значит: оно знаменует в развитии культуры некую необходимую, роковую перемену. Само событие, случайная кристаллизация на исторической поверхности, могло быть замещено соответствующими другими случаями; *эпоха* необходима и предопределена. Является ли какое-либо событие эпохой или эпизодом по отношению к данной культуре и ходу ее развития — это очевидным образом связано с идеями судьбы и случая, а значит, и с различием «эпохальной» западной и «эпизодической» античной трагики.

Можно кроме этого различать *анонимные и личные* эпохи, сообразно их физиогномическому типу в картине истории. К случаям первостепенной значимости относятся великие личности со всей формообразующей силой их частных судеб, растворяющих в своей форме судьбы тысяч людей, целых народов и эпох. Но тем и отличаются авантюристы и баловни фортуны, лишенные внутреннего величия — вроде Дантона и Робеспьера,— от героев истории, что их личная судьба несет на себе черты общего и поголовного. Вопреки своим звучным именам «якобинцы» в целом и без единого исключения отнюдь не олицетворяли собою тип, овладевший их временем. Первый акт той эпохи, революция, сохранил поэтому полную анонимность, тогда как второй, наполеоновский, получил в высшей степени личностную окраску. Чудовищная энергия этих явлений в течение нескольких лет завершила то, что соответствующая античная эпоха (приблизительно между 386—322) расплывчато и неуверенно растягивала на целые десятилетия подземных выемок.

Существенным для всякой культуры является то, что на каждой ее стадии поначалу имеется одинаковая возможность осуществления необходимого в гештальте либо какой-то великой личности (Александр, Диоклетиан, Мухаммед, Лютер, Наполеон), либо какого-то почти анонимного события, обладающего значительной внутренней формой (Пелопоннесская и Тридцатилетняя война, война за испанское наследство), либо какого-то смутного и несовершенного развития (время диадохов, эпоха гиксосов, немецкое междуцарствие). Какая именно форма окажется более *вероятной* — это уже вопрос исторического, а значит, и трагического стиля.

Трагическое в жизни Наполеона — тема, не раскрывшаяся еще поэту, который обладал бы достаточным величием, чтобы осмыслить ее и оформить,— заключается в том, что он, чье существование взошло в борьбе с английской политикой, этой наиболее аристократичной представительницей английского духа, этой-то самой борьбой и завершал победу названного духа на континенте, духа, который оказался затем достаточно могущественным, чтобы в обличье «освобожденных народов» одолеть его самого и уморить на Св. Елене[137]. Не он был основателем принципа экспансии. Корни *последнего* уходили в пуританизм кромвелевского окружения, вызвавшего к жизни британскую колониальную империю*, и он же, начиная со дня Вальми, значение которого понял только Гёте — как это доказывают его знаменитые слова, произнесенные вечером после сражения,— при посредничестве таких прошедших английскую выучку голов, как Руссо и Мирабо, вылился в тенденцию революционной армии, одержимой в своем наступательном азарте конечно же идеями английских философов. Не Наполеон оформил эти идеи, а они его, и, уже взойдя на трон, он должен был и впредь осуществлять их в борьбе с единственной державой, желавшей *того же*,— с Англией. Его империя — творение французской крови, но английского стиля. В Лондоне усилиями Локка, Шефтсбери, Кларка, прежде же всего Бентама была разработана теория «европейской цивилизации» — западного эллинизма — и перенесена в Париж Бейлем, Вольтером и Руссо. Во имя *этой* Англии парламентаризма, деловой морали и журналистики люди сражались при Вальми, Маренго, Йене, Смоленске и Лейпциге, и во *всех* названных битвах английский дух одерживал победу — над французской культурой Запада**. У Первого Консула не было никакого плана включить Западную Европу в состав Франции; он прежде всего хотел — мысль Александра на пороге каждой цивилизации! — заменить английскую колониальную империю французской, чтобы тем самым укрепить политически-военный перевес Франции над всей областью западной культуры едва ли уже уязвимым фундаментом. То было бы империей Карла V, с ее никогда не заходящим солнцем, управляемой, вопреки Колумбу и Филиппу II, из Парижа и организованной на сей раз не как рыцарски-церковное, а как хозяйственно-милитаристическое единство. Настолько — пожалуй — простиралась судьба в его миссии. Но Парижский мир 1763 года уже решил вопрос *не в пользу* Франции, и его мощные планы всякий раз срывались ничтожными случайностями: сначала при осаде Сен Жан Д'Акра, благодаря двум-трем вовремя доставленным англичанами орудиям; затем, после Амьенского мира, когда он владел уже всей долиной Миссисипи, вплоть до великих озер, и завязал отношения с Типпо Сахибом, защищавшим тогда Ост-Индию от англичан,— из-за неверного передвижения флота его адмиралом, что и вынудило его отказаться от тщательно подготовленного предприятия; наконец когда он, захватив в целях новой высадки на Востоке Далмацию, Корфу и всю Италию, сделал Адриатическое море французским и начал переговоры с персидским шахом относительно кампании против Индии,— из-за капризов императора Александра, который в любое время вполне мог бы поддержать, и тогда уже с явным успехом, поход на Индию. И только уже после срыва всех внеевропейских комбинаций, ухватившись как за ultima ratio[138] в борьбе с Англией за аннексию Германии и Испании, стран, где *его* английско-революционные идеи как раз и обернулись против него самого, их посредника, он предпринял тот шаг, который и сделал его ненужным*.

Оказалась ли теперь мировая колониальная система, задуманная некогда испанским умом, переделанной на английский или французский лад, суждено ли было «Соединенным Штатам Европы», этой *тогдашней* параллели царств диадохов и нынешней — будущей — параллели Imperii Romani, воплотиться усилиями Наполеона в романтическую военную монархию на демократическом фундаменте или, уже в XXI веке, усилиями какого-нибудь цезаристского прагматика в хозяйственный организм — все это принадлежит к случайностям исторической картины. Его победы и поражения, в которых непреложно таилась победа Англии, победа цивилизации над культурой, его императорская власть, его падение, la grande nation[139], эпизодическое освобождение

* Напомню слова Каннинга, сказанные в начале XIX века: «Южная Америка должна быть свободной — и по возможности английской!» Инстинкт экспансии никогда еще не выражался в более чистом виде.

** Зрелая западная культура была культурой исключительно французской, которая со времен Людовика XIV сама выросла из испанской. Но уже при Людовике XVI в Париже английский парк одержал победу над французским, чувствительность — над esprit, моды и светские манеры Лондона — над модами и манерами Версаля, Хогарт — над Ватто, мебель Чиппендейла и веджвудский фарфор — над Булем и Севром.

* Гарденберг реорганизовал Пруссию в строго английском духе, за что и удостоился тяжких упреков со стороны Фридриха Августа фон дер Марвица. Также и военная реформа Шарнхорста есть своего рода «возвращение к природе» в смысле Руссо и революции на фоне наемных армий кабинетных войн эпохи Фридриха Великого.

Италии, означавшее в 1796 году, как и в 1859-м, по сути лишь перемену политического костюма давным-давно уже потерявшего значение народа, разрушение Германской Империи, этой готической рухляди,— все это суть поверхностные образования, за которыми скрыта большая логика действительной, незримой истории, и именно в ее смысле Запад подвел тогда итоги культуры, достигшей совершенства в своем французском гештальте, в ancien régime: она перешла в английскую цивилизацию. В качестве символов «одновременных» переломных моментов штурм Бастилии, Вальми, Аустерлиц, Ватерлоо и подъем Пруссии соответствуют, таким образом, античным реалиям сражений при Херонее и Гавгамелах, похода в Индию и римской победы при Сентине, и нам становится понятным, что в войнах и политических катастрофах, этой первоматерии наших исторических описаний, отнюдь не победа составляет суть борьбы и отнюдь не мир — цель переворота.

18

Кто усвоил себе эти мысли, тот поймет, сколь роковым для переживания настоящей истории должен был оказаться принцип каузальности, свойственный в своей застывшей форме лишь самым поздним уровням культуры и тем деспотичнее воздействующий тогда на картину мира. Кант с достаточной осторожностью определил каузальность как необходимую форму познания, но приходится все снова и снова подчеркивать, что подразумевалось под этим исключительно лишь *рассудочное* рассмотрение мира, окружающего человека. Слово «необходимость» ласкало слух, но пропускали мимо ушей то, что принцип этот ограничивается только одной областью познания, которая как раз исключает созерцание и чувствование живой истории. Знание людей и познание природы по самой сущности своей несопоставимы. Но весь XIX век силился стереть границу между природой и историей в пользу первой. Чем историчнее хотели думать, тем больше забывали, как именно *не* следовало бы здесь думать. Навязывая живому застывшую схему пространственного и враждебного времени отношения, причины и следствия, вносили в чувственно-поверхностную картину происходящего конструктивные линии физической картины мира, и никто — среди поздних, городских, привыкших к гнету каузальной мысли умов — не чувствовал глубокой абсурдности науки, силившейся вследствие методического недоразумения понять органическое становление как механизм чего-то ставшего. Но день не есть причина ночи, юность не есть причина старости, цветок не есть причина плода. Все, что мы постигаем умом, имеет *причину*; все, что мы с внутренней достоверностью переживаем как органическое, имеет *прошлое*. Первая характеризует «случай», который возможен повсеместно и внутренняя форма которого стационарна, безотносительно к тому, когда и как часто он имеет место и имеет ли он вообще место; второе отмечает *событие*, однажды случившееся и никогда не повторяющееся. И по тому, воспринимается ли нами нечто в окружающем нас мире критически осознанным образом или физиогномически и непроизвольно, мы заключаем, на основании технического или соответственно жизненного опыта, либо к вневременной причине в пространстве, либо же к направлению, ведущему от вчерашнего дня ко дню сегодняшнему и завтрашнему.

Но дух наших больших городов *противится* такому выводу. Окруженный машинной техникой, которую он сам же сотворил, подслушав у природы ее опаснейшую тайну, закон, он тщится технически покорить и историю — как в теории, так и на практике. *Целесообразность* — этим напыщенным словом он уподобил ее себе. В материалистическом понимании истории господствуют законы каузальной природы; отсюда следовало, что надо нашпиговать мировую историю идеалами полезности вроде просвещения, гуманности и мира во всем мире, обозначив их как цели этой последней, чтобы достичь их с помощью «прогресса». Чувство же судьбы замерло в этих старческих проектах, а вместе с ним и юношеская отвага, самозабвенно устремляющаяся навстречу какому-то темному решению, неся в себе зародыш будущего.

Ибо только юность имеет будущее и *есть* будущее. Уже само загадочное звучание этих слов равносильно направлению времени и судьбы. *Судьба — вечно юная*. Кто заменяет ее цепью причин и следствий, тому даже в еще не осуществленном видится как бы нечто старое и минувшее. Чего здесь нет, так это *направления*. Но тот, чья жизнь, брызжущая избытком, простерта в грядущее,— такой человек не испытывает нужды в знании цели и пользы. Он ощущает себя самого смыслом всего, что свершится. Такова была вера в свою звезду, не покидавшая Цезаря и Наполеона и равным образом великих действователей иного рода, и это же, вопреки всей тоске юных лет, коренится в глубинах каждого детства, во всех юных поколениях, народах и культурах и уже через всю историю во всех деятелях и созерцателях, которые молоды, несмотря на свои седые волосы, которые моложе всей этой столь ранней еще тяги к —

безвременной — целесообразности. Ведь прочувствованное значение ежемгновенности окружающего мира раскрывается еще в первых днях детства, для которого все сводится лишь к лицам и вещам ближайшего обстания, и расширяется затем в безмолвном опыте до всеобъемлющей картины, которая является общим выражением всей культуры на этой ступени и толмачами которой предстают только великие знатоки жизни и исследователи истории.

Здесь *непосредственное впечатление* настоящего момента отличается от *картины* момента прошедшего, которая осовременивается лишь в духе, и, значит, мир как свершение (Geschehen) отличается от мира как истории (Geschichte). К первому устремлен испытующий взор деятельного человека, государственного мужа и полководца, ко второму — созерцательный взор историка и поэта. В первый вторгаются практически, страдая или действуя; второй подчинен хронологии, как великому символу непреложно минувшего *. Мы смотрим вспять, а жизнь наша устремлена вперед, навстречу непредвиденному, но вот же, отталкиваясь от *технического* опыта уже детских лет, в картину неповторимого свершения вторгаются черты поддающегося предвидению, картина законосообразной природы, подведомственной не физиогномическому такту, а счислению. Мы воспринимаем «кусок дичи» как одушевленное существо и сразу же вслед за этим как продукт питания; мы видим в молнии опасность или электрический разряд. И эта вторая, более поздняя, окаменяющая картина мира все больше побеждает в больших городах первую: картина прошлого механизируется, материализуется, и из нее в назидание настоящему и будущему вытягивается сумма каузальных правил. Люди верят в исторические законы и в их рассудочное постижение.

Но наука есть всегда естественная наука. Каузальное знание, технический опыт относятся лишь к ставшему, протяженному, познанному. Как жизнь принадлежит к истории, так и знание принадлежит к природе — к чувственному миру, понимаемому как элемент, рассматриваемому в пространстве, устроенному по закону причины и следствия. Итак, существует ли вообще наука истории? Припомним, что в каждой личной картине мира, более или менее приближающейся

* Которая именно за отсутствием времени и может пользоваться математическими знаками. Эти застывшие числа имеют для нашего глаза *значение* сбывшейся судьбы. Но смысл их иной, чем в математике (прошлое не есть причина, а рок не есть формула), и, кто трактует их математически, как это делает исторический материалист, тот перестал уже действительно видеть прошлое, которое было живым однажды, и *только* однажды.

к идеальной картине, появляются следы того и другого, и нет «природы» без *отзвуков* живого, как нет и «истории» без *отзвуков* каузального. Ибо, хотя аналогичные опыты и дают в природе одинаковый закономерный результат, все же каждый из этих опытов, взятых в отдельности, есть некое историческое событие, датированное определенным временем и никогда не повторяющееся. А в истории данные прошлого — хронологические, статистические, имена, гештальты * — образуют какую-то жесткую ткань. Факты *«стационарны»*, даже если мы их не знаем. Все прочее — это образ, theoria, как там, так и *тут*, но история и есть само «со-ображение», которому лишь служит фактический материал; в природе теория служит приобретению этого материала как собственной цели.

Итак, нет никакой науки истории, но есть *пред*наука *для* нее, устанавливающая наличие бывшего. Для исторического взгляда данные всегда суть символы. Исследование же природы — это *только* наука. Она тщится, в силу своего технического происхождения и цели, обнаруживать *только* данности, законы каузального порядка, и стоит лишь ей устремить взгляд на что-то другое, как она уже оказывается *метафизикой*, чем-то находящимся по ту сторону природы. Но оттого и различны исторические и естественнонаучные данные. Одни всегда повторяются, другие никогда. Одни суть истины, другие — факты. Сколь бы родственными ни казались «случайности» и «причины» в картине повседневности, в глубине они относятся к разным мирам. Нет сомнения, что картина истории, свойственная какому-то человеку — а значит, и сам человек — выглядит тем площе, чем решительнее правит в ней очевидный случай, как и нет сомнения, что историческое описание предстает тем более пустым, чем больше оно истощает свой объект констатацией чисто фактических отношений. Чем глубже кто-то переживает историю, тем реже становится количество его «каузальных» впечатлений и тем увереннее ощущает он всю их никчемность. Всмотримся в естественнонаучные сочинения Гёте, и нас изумит то, что мы не обнаружим в них никаких формул, никаких законов, почти ни одного следа каузального. Время для него не дистанция, а чувство. Заурядный ученый, который занят просто критическим разложением и упорядочением, ничего при этом не созерцая и не чувствуя,

* Не только заключения мирных договоров и дни кончины, но и стиль Ренессанса, полис, мексиканская культура суть данности, факты, реально существовавшие, хотя бы мы и не имели о них ни малейшего представления.

едва ли в состоянии пережить здесь последнее и глубочайшее. Но история требует именно этого; и, таким образом, вполне правомерным оказывается парадокс, что исследователь истории тем более значителен, чем менее он принадлежит к собственной науке.

Пусть следующая схема подведет итоги сказанному:

19

Правомерно ли выставлять какую-либо группу фактов социального, религиозного, физиологического, этического свойства в качестве «причины» какой-либо иной группы? Рационалистическая историография, больше того, нынешняя социология не знают по сути ничего другого. Это и значит для них: *понимать* историю, углублять ее познание. Для цивилизованного человека, однако, подо всем этим всегда заложена *сообразная разуму цель*. Без нее мир его был бы бессмысленным. Конечно, в этом смысле совершенно далекая от физики *свобода в выборе основополагающих причин* не лишена комичности. Один предпочитает в качестве prima causa[140] какую-то одну группу, другой — иную (неиссякаемый источник взаимной полемики), и все наполняют свои труды мнимыми объяснениями хода истории в стиле естественных взаимосвязей. Шиллер дал классическое выражение

этому методу в одной из своих бессмертных банальностей, в стихе о мировом механизме, поддерживающемся «голодом и любовью»[141]. XIX век, прогрессируя от рационализма к материализму, возвел его мнение в канон. Тем самым культ полезного был поставлен во главу угла. Ему принес в жертву Дарвин именем века гётевское учение о природе. Органическая логика фактов жизни была замещена механической — в физиологическом облачении. Наследование, аккомодация, искусственный отбор суть целепричинности чисто механического содержания. Вместо исторических *велений судьбы* выступает естественное *движение* «в пространстве». Но существуют ли исторические, душевные, вообще живые *«процессы»*? Есть ли что-либо общее между историческими «движениями», скажем эпохи Просвещения или Ренессанса, и *естественным понятием* движения как таковым? Словом «процесс» судьба была упразднена. Со становления был сорван его таинственный покров. Исчезла трагическая, и осталась лишь математическая структура мирового свершения. «Экзактный» историк предполагает отныне, что в исторической картине явлена последовательность состояний механического типа, что последние доступны рассудочному разложению на манер физического эксперимента или химической реакции и что, следовательно, основания, средства, пути и цели должны представлять собою какую-то лежащую на поверхности зримого плотную ткань. Картина до поразительного упрощенная. И надо признаться, при достаточной плоскости наблюдателя предпосылка эта — для *его* личности и его картины мира — вполне соответствует действительности.

Голод и любовь* — таковы отныне механические причины механических процессов в «жизни народов». Социальная проблема и сексуальная проблема — обе относящиеся к своего рода физике или химии общественного, слишком общественного существования — становятся самоочевидной темой утилитаристического рассмотрения истории, а значит, и соответствующей ей трагедии. Ибо социальная драма неизбежно стоит рядом с материалистическим пониманием истории. И то, что в «Избирательном сродстве» было судьбой в высшем смысле,— то в «Женщине с моря» есть только сексуальная проблема. Ибсен и все рассудочные поэты наших больших городов не пишут стихов. Они конструируют, и притом некую каузальную взаимосвязь, от самой первой причины до самого последнего следствия. Тяжелая внутренняя борьба художника Геббеля всегда связана

* То, что лежит в их основе — метафизические корни хозяйства и политики,— разъяснено в т. 2, с. 401 сл., 585 сл.

лишь с попыткой преодолеть эту безусловную прозаичность своего в большей степени критического, чем интуитивного, дарования — быть *поэтом* вопреки ему,— отсюда его неуемная, совершенно не гётевская склонность к *мотивировке* событий. Мотивировать значит здесь — как для Геббеля, так и для Ибсена — *намеренно* придавать трагическому *каузальный вид*. Геббель говорит в одной связи о *винтовом нарезе* в мотивировке характера; он разделывал и переделывал анекдот до тех пор, пока последний не становился системой, неким доказательством применительно к известному случаю: достаточно проследить в этой связи его трактовку истории Юдифи[142]. Шекспир взял бы ее в нетронутом самоданном виде и предугадал бы мировую тайну в физиогномической прелести доподлинного события. Но то, что высказал однажды Гёте — «Не следует только искать чего-либо за феноменами: *они сами суть учение*»[143],— было уже не доступно веку Маркса и Дарвина. Исчезла способность считывать судьбу с физиогномии минувшего; не возникало даже и желания изобразить в трагедии какую-нибудь чистую судьбу. Культ полезного и там и здесь установил совершенно иную цель. Художник творил ради доказательства чего-то. «Вопросы» эпохи «трактуются», социальные проблемы целесообразно «решаются». Средством для этого служит сцена, как и труд по истории. Дарвинизм, возможно сам того не сознавая, сделал биологию политически активной. Некая демократическая шустрость каким-то образом проникла в гипотетическую протоплазму, и борьба дождевых червей за свое существование преподает хороший урок двуногим лишенцам.

И все же историкам следовало бы научиться некоторой осторожности как раз от представителей наиболее зрелой и строгой из наших наук — физики. Даже если согласиться с каузальным методом, оскорбительной выглядит уже сама плоская манера его применения. Здесь недостает умственной дисциплины, глубины взгляда, уже не говоря о скепсисе, имманентном способу использования физических гипотез*. Ибо физик, далекий от слепой веры профанов и монистов, рассматривает свои атомы и электроны, энергии и силовые

* Уже в химии построение гипотез представляет собою гораздо более надежный процесс, и именно в силу ее меньшего сродства с математикой. Карточный домик представлений, каким его являют нынешние исследования структуры атома (ср., например, *M. Born*, Der Aufbau der Materie, 1920), моментально рассыпался бы рядом с электромагнитной теорией света, творцы которой постоянно отдавали себе отчет в наличии границы, отделяющей математическое прозрение от его наглядной демонстрации через *образ* — не больше того!

поля, эфир и массу как *образы*, которые он подчиняет абстрактным отношениям своих дифференциальных уравнений и в которые он облекает лишенные наглядности числа, при наличии к тому же определенной свободы выбора между различными теориями и без поиска в них иной действительности, кроме действительности конвенциональных знаков*. И он знает, что на этом единственно возможном для естествознания пути внешних опытных узнаний о технической структуре окружающего мира может быть достигнуто только символическое толкование последнего — *не больше*,— и уж никак не «познание» в многообещающе популярном смысле. *Познать* картину природы — творение и отображение духа, его alter ego в сфере протяженного — значит познать самого себя.

Если физика есть наиболее зрелая из наших наук, то биология, исследующая картину органической жизни, по содержанию своему и методу есть наиболее слабая[144]. Ничто так не проясняет *действительную* суть исторического исследования, именно в качестве чистой физиогномики, как ход гётевских естественных штудий. Он занимается минералогией; отдельные прозрения тотчас же соединяются у него в цельную картину исторической геологии, где излюбленный его гранит означает почти то же, что в рамках человеческой истории я называю первобытно-человеческим. Он исследует известные растения, и вот ему раскрывается первофеномен метаморфоза, т. е. первогештальт *истории* всего растительного существования, а в дальнейшем уже он достигает тех на редкость глубоких прозрений относительно вертикальной и спиральной тенденции в росте растений, которые и по сей день еще оставляют желать лучшего понимания[145]. Его остеологические штудии, несомненно взыскующие созерцания живого, приводят его к открытию os intermaxillare у человека и к проницательной догадке, что каркас черепа у позвоночных животных развился из шести позвонков[146]. О каузальности нигде нет и слова. Необходимость судьбы ощущалась им так, как он выразил ее в своих «Орфических первоглаголах»:

> Себя бежать — напрасное старание,
> Сибилл, пророков глас звучал об этом;
> Не сломит сила и не смоют годы
> Запечатленный лик живой природы[147].

Чистая химия небесных тел, *математическая* сторона физических наблюдений, собственно физиология крайне мало

* Между этими образами и обозначениями на каком-либо распределительном щите нет, по существу, никакой разницы.

заботят его, великого историка природы, поскольку они представляют собой систематику, опыт ставшего, мертвого, неподвижного, и именно это лежит в основе его полемики с Ньютоном — случай, где оба оказываются правы: один *познавал* в мертвой краске законосообразный естественный процесс, другой — художник — опирался на интуитивно-чувственное *переживание*; здесь обнаруживается контраст между двумя мирами, который я и резюмирую сейчас во всей его остроте.

История отмечена *признаком однократно-фактического*, природа — *постоянно-возможного*. Покуда я в своем наблюдении картины окружающего мира задаюсь вопросом, по каким законам она *должна* осуществляться, и не обращаю внимания на то, происходит ли это или просто могло бы произойти, покуда, стало быть, я исключаю из нее время, я являюсь естествоиспытателем и занимаюсь настоящей наукой. В аспекте необходимости естественного закона — а иных законов не бывает — совершенно безразлично, проявляется ли он с бесконечной частотой или вообще не проявляется, что значит: он *независим от судьбы*. Тысячи химических соединений остаются незамеченными и никогда не будут установлены, но они доказаны как возможные и, следовательно, имеются налицо — для *устойчивой системы природы, а не для физиогномии циркулирующей Вселенной*. Система сводится к истинам, история покоится на фактах. Факты следуют друг *за* другом, истины — друг *из* друга: такова разница между «когда» и «как». *Сверкнула* молния — вот факт, на который можно молча указать пальцем. *Если* сверкает молния, значит, раздается гром — тут для сообщения требуется уже целое *предложение*. Переживание может быть безмолвным; систематическое познание существует только в словах. «Дефиниции подлежит только то, что лишено истории», — говорит где-то Ницше [148]. История же есть сиюминутное свершение с выходом в будущее и взглядом в прошлое. Природа находится по ту сторону всякого времени, с признаком протяженности, но без направленности. В одной заложена необходимость математического, в другой — трагического.

В действительности бодрствующего существования оба мира, мир наблюдения и мир самоотдачи, переплетаются, подобно тому как в брабантском стенном ковре основа и уток «ткут» картину. Каждый закон, дабы *существовать* вообще для разумения, должен однажды велением судьбы быть открытым, т. е. *пережитым* в рамках духовной истории; каждая судьба предстает в чувственном обличье — персоны, деяния, сцены, жеста, — в каковом действуют естественные законы. Первобытная жизнь была во власти демонического единства судьбоносного; в сознании людей зрелой культуры никогда не умолкает противоречие той ранней и этой поздней картины мира; в цивилизованном человеке трагическое мирочувствование приносится в жертву механизирующему интеллекту. История и природа противостоят в нас друг другу, как *жизнь* и *смерть*, как *вечно становящееся время* и *вечно ставшее пространство*. В бодрствовании становление и ставшее борются за первенство в картине мира. Высочайшая и наиболее зрелая форма обоих способов рассмотрения, возможная только в высших культурах, выступает для античной души в противоположности Платона и Аристотеля, для западной — Гёте и Канта: чистая физиогномия мира, созерцаемая душой вечного ребенка, и чистая систематика, познанная рассудком вечного старца.

20

И здесь мне видится уже *последняя* великая задача западной философии, единственная задача, которая предстоит еще старческой мудрости фаустовской культуры, та самая задача, которая как бы заповедана нам веками развития нашей душевности. Ни одна культура не вольна *выбирать* путь и осанку своего мышления; но здесь впервые культура может предусмотреть, какой именно путь уготовила ей судьба.

Мне видится некий сугубо западный тип исследования истории в высшем смысле, никогда еще не возникавший и неизбежно остававшийся чуждым для античной и всякой иной души: всеобъемлющая физиогномика целокупного существования, морфология становления *всего* человечества, продвинувшегося на своем пути до высочайших и последних идей; задача проникновения в мирочувствование не только собственной, но и *всех* душ, в которых вообще до сих пор проявлялись великие возможности и выражением которых в картине действительного выступают отдельные культуры. Этот философский взгляд, право на который дают нам, и одним только нам, аналитическая математика, контрапунктическая музыка, перспективная живопись, предполагает — далеко поверх дарований систематика — наличие глаза художника, и притом такого художника, который ощущает, как окружающий его чувственный и осязаемый мир совершенно растворяется в глубокой бесконечности таинственных отношений. Так чувствовал Данте, так чувствовал и Гёте. Выделить из сплетения мирового свершения тысячелетие

органической культурной истории, взятое как единство, как *лик*, и осмыслить его в его сокровеннейших душевных условиях — такова цель. Подобно тому как мы проникаем в черты рембрандтовского портрета или бюста одного из Цезарей, так и новое искусство сводится к тому, чтобы созерцать и понимать великие, роковые черты лика какой-нибудь *культуры* как человеческой индивидуальности высшего порядка. Как это выглядит в случае того или иного поэта, пророка, мыслителя, завоевателя — это уже пытались узнать, но проникнуть в античную, египетскую, арабскую душу вообще, чтобы сопережить ее во всей ее выраженности в типических людях и обстоятельствах, в религии и государстве, стиле и тенденции, мышлении и нравах,— это уже некий новый род «жизненного опыта». Каждая эпоха, каждый великий гештальт, каждое божество, города, языки, нации, искусства, все, что было когда-то и будет некогда,— все это есть физиогномический штрих высочайшей символики, истолковать который является задачей *знатока людей* в совершенно новом смысле слова. Поэтические творения и битвы, празднества Исиды и Кибелы и католические мессы, доменные заводы и гладиаторские игры, дервиши и дарвинисты, железные дороги и римские улицы, «прогресс» и нирвана, газеты, скопища рабов, деньги, машины — все это равным образом суть знаки и символы в картине мира прошлого, многозначительно воскрешаемого душой. «Все преходящее есть лишь подобие». Здесь кроются решения и перспективы, о которых пока даже не догадывались. Проясняются темные вопросы, лежащие в основе наиболее глубоких из всех человеческих прачувствований, страха и тоскующего вожделения, и облаченные мыслью в проблемы времени, необходимости, пространства, любви, смерти, первопричин. Есть какая-то неслыханная музыка сфер, которая хочет быть *услышанной*, которая *будет* услышана некоторыми из наших глубочайших умов. Физиогномика мирового свершения становится *последней фаустовской философией.*

ГЛАВА ТРЕТЬЯ
МАКРОКОСМ

I. Символика картины мира и проблема пространства

1

Итак, мысль о всемирной истории физиогномического типа расширяется до *идеи всеобъемлющей символики.* Историография во взыскуемом здесь смысле имеет задачей исследовать картину некогда живого, а ныне канувшего и определить ее внутреннюю форму и логику. Мысль о судьбе есть последнее, до чего она может дойти. Вместе с тем исследование это, сколь бы новым и объемлющим ни представало оно в обозначенном здесь направлении, может все же быть только фрагментом и основанием какого-то более обширного рассмотрения. Рядом с ним стоит естествознание, столь же фрагментарное и ограниченное кругом своих каузальных связей. Но ни трагическое, ни техническое «движение» — если мы вправе так выразиться, чтобы различить подоплеку пережитого и познанного,— не исчерпывают живого самого по себе. Мы переживаем и познаем, когда бодрствуем, но живем мы и тогда, когда ум и чувства спят. Как бы ночь ни смыкала веки — кровь не спит. Мы подвижны в подвижном — так с помощью излюбленного оборота природопознания силимся мы выразить невыразимое, о котором в глубокие минуты храним полную внутреннюю уверенность; но лишь бодрствующему сознанию предстает разъятость между «здесь» и «там» какой-то неснимаемой двоякостью. Каждый собственный порыв экспрессивен, каждый чужой — импрессивен, и все, что находится в нашем сознании в каком угодно гештальте, как душа и мир, жизнь и действительность, история и природа,

закон, чувство, судьба, Бог, прошлое и будущее, настоящее и вечность,— все это имеет для нас еще и какой-то глубинный смысл, а единственное средство познать эту непостижимость таится в той разновидности метафизики, для которой всё, чем бы это всё ни было, обладает значением *символа*.

Символы суть чувственные знаки, последние, неделимые, а главное, невольные впечатления, имеющие определенное значение. Символ есть некая черта действительности, с непосредственной внутренней достоверностью обозначающая для чувственно-бодрствующих людей нечто такое, что не может быть сообщено рассудочным путем[149]. Дорический, раннеарабский, раннероманский орнамент, гештальт крестьянского дома, семьи, человеческих отношений, одеяний и культовых действий, но также облик, походка и осанка определенного человека, целые сословия и народы, диалекты и формы оседлости всех людей и животных и, кроме того, немой язык природы с ее лесами, выгонами, стадами, облаками, звездами, с лунными ночами и грозами, цветением и увяданием, близостью и далью — все это есть символическое воздействие космического на нас, когда мы бодрствуем и внемлем этому языку в моменты самоуглубления[150], и это же, с другой стороны, есть чувство однородности понимания, которое выделяет из общей человеческой массы целые семьи, сословия, племена и, наконец, культуры и смыкает их воедино.

Таким образом, речь будет идти здесь не о том, что́ «есть» мир, а о том, что́ он значит для живущего в нем существа. В момент пробуждения что-то обрывается для нас между некой точкой «здесь» и некой точкой «там». «Здесь» мы живем, «там» мы переживаем — в первом, как в собственном, второе, как чужое. Так проявляется разрыв между душой и миром как полюсами действительности, но в этой последней существуют не только противодействия, каузально воспринимаемые нами как вещи и свойства, и не только позывы, в которых мы чувствуем действие нуминозных сущностей «совсем как нас самих», но еще и нечто такое, что как бы устраняет разрыв. Действительность — мир, *соотнесенный* с определенной душой,— является для каждого отдельного человека проекцией направленного в область протяженного; она есть само собственное, которое зеркально отражается в чужом; *его-то она и означает*. Таким столь же творческим, сколь и бессознательным, актом — не «я» осуществляю возможное, но «оно» осуществляется через меня — наводится мост символа между живыми «здесь» и «там»; из совокупности чувственных и вспомянутых элементов внезапно и не-

преложно возникает мир *«как таковой»*, доступный *пониманию* и, *«как таковой»*, *уникальный* для каждого отдельного человека.

И оттого существует столько же миров, сколько бодрствующих созданий и живущих в прочувствованной гармонии множеств созданий, и в существовании каждого из них этот мнимо единственный, автономный и вечный мир — представляющийся каждому общим для всех — оказывается постоянно новым, однократным, никогда не повторяющимся переживанием.

Целая шкала сознательности отделяет предрассветные истоки детски-смутного созерцания, в котором душа лишена еще ясного мира, а мир — сознающей себя души, от высших типов одухотворенных состояний, доступных только людям вполне зрелых цивилизаций. Эта интенсификация представляет собой в то же время развитие символики от содержательного значения *всех* вещей вплоть до появления единичных и определенных знаков. Не только в те мгновения, когда я, подобно ребенку, сновидцу и художнику, вбираю в себя мир, полный неясных значений, не только в мгновения бодрствования, когда я воспринимаю его без напряженного внимания, свойственного мыслящему и деятельному человеку,— состояние, которое гораздо реже, чем это принято думать, господствует в сознании собственно мыслителя и прагматика,— но всегда и на каждом шагу, поскольку речь вообще может идти о бодрственной жизни, я придаю вне-меня-находящемуся содержание *всей* моей самости, от наполовину сновидческих впечатлений брезжущего мира до застывшего мира каузальных законов и чисел, погребающего под своей толщей и сковывающего тот, первый. Но даже и чистому царству чисел не чужд элемент символического, и именно отсюда берут свое начало знаки, которым мечтательное *мышление* придает невыразимые значения: треугольник, круг, числа семь и двенадцать.

Такова *идея макрокосма, действительности как совокупности всяческих символов, соотнесенных с конкретной душой.* Ничто не выпадает за рамки этого свойства многозначительности. Все, что есть, есть также символ. От телесных проявлений — лицо, облик, осанка отдельных людей, сословий, народов,— что всегда было известно, до мнимо вечных и общеобязательных форм познания, математики и физики — все говорит о сущности какой-то конкретной, и только этой вот, а не иной души.

Лишь на большем или меньшем сродстве отдельных миров, поскольку они переживаются людьми одной культуры или одного душевного склада, покоится бóльшая или

меньшая возможность сообщения увиденного, прочувствованного, познанного, т. е. оформленного в стиле собственного бытия при помощи выразительных средств языка, искусства и религии, при помощи слов, формул, знаков, которые и сами в свою очередь суть символы. Вместе с тем здесь лежит незыблемый предел действительной сообщаемости чего-либо чужим существам или действительного понимания их жизненных проявлений. Именно степень сродства обоюдосторонних миров форм решает, где понимание переходит в самообман. Несомненно, мы можем лишь весьма несовершенно понимать индийскую и египетскую души, проявленные в людях, нравах, божествах, первословах, идеях, постройках, деяниях. Также и грекам, с присущей им аисторичностью, было отказано в малейшем проницании сущности чужой душевности. Достаточно посмотреть, с какой наивностью они узнавали в богах и культурах всех чужеземных народов собственных своих богов и культуру. Но и мы, когда нам приходится переводить у старых философов слова ἀρχή, atman, tao[151] с помощью привычных нам оборотов, вкладываем в выражение чужой души *собственное* мирочувствование, из которого и проистекает значение наших слов. Равным образом толкуем мы и черты древнеегипетских и китайских портретов, отталкиваясь от западного опыта жизни. В обоих случаях мы обманываем сами себя. Мнение, будто шедевры искусства древних культур предстают перед нами еще живыми — стало быть, «бессмертными»,— также относится к кругу тех самых «во-ображений» в буквальном смысле слова, которые поддерживаются единодушием превратного понимания. На этом, к примеру, держится воздействие группы Лаокоона на искусство Ренессанса и драм Сенеки на французскую драму эпохи классицизма.

2

Символы, будучи чем-то осуществленным, относятся к сфере протяженного. Они суть ставшее, а не становящееся — даже если они и обозначают становление — и, значит, неподвижны и подчинены законам пространства. Есть *только* чувственно-пространственные символы. Уже само слово «форма» обозначает нечто протяженное в протяженном, и даже внутренние формы музыки, как мы это увидим, не являются здесь исключением. Но протяженность есть признак факта «бодрствования», который составляет лишь одну сторону единичного существования и внутренне связан с его судьбами. Оттого каждая черта деятельного — ощущающего

или понимающего — бодрствования в момент, когда мы ее подмечаем, оказывается уже *прошедшей*. О впечатлениях мы можем лишь *ре*флексировать, как это и зафиксировано метким выражением, но то, что для ощущений животных оказывается только прошедшим, есть для лингвистически связанного понимания человека *преходящее*. Преходяще не только то, что свершается — ибо ни одно свершение не может быть отозвано обратно,— но и всякого рода значение. Достаточно проследить судьбу колонны, начиная с египетского надгробного храма, где ее ряды указуют путь страннику, через дорический периптер, тело которого она поддерживает, и раннеарабскую базилику, интерьер которой она подпирает, вплоть до фасадов Ренессанса, где в ней выражается тенденция роста. Былое значение никогда не возвращается. То, что вступает в сферу протяженного, вместе с началом получает и конец. Существует какая-то глубокая и рано прочувствованная связь *между пространством и смертью*. Человек — единственное существо, знакомое со смертью. Все прочие существа стареют, но сознательность их сужена исключительно до мгновения, которое должно представляться им вечным. Они живут и ничего не ведают о жизни, подобно детям в самые ранние годы, когда христианство считает их еще «невинными». Они также умирают и видят умирание, но ничего не знают и об этом[152]. Лишь вполне пробудившийся, настоящий человек, чье понимание отторгается от зрения силою лингвистической привычки, обладает кроме ощущения еще и понятием исчезновения, т. е. памятью о прошедшем и опытом непреложного. Мы сами *являемся* временем *, но мы *обладаем* и картиной истории, а в этой последней на фоне смерти и рождение предстает иной загадкой. Для всех прочих существ жизнь протекает без какого-либо предчувствия ее границ, что значит: без знания задачи, смысла, длительности и цели. Поэтому часто в ребенке пробуждение внутренней жизни с глубокой и многозначительной идентичностью связывается со смертью родного человека. Он *внезапно* постигает безжизненный труп, целиком ставший веществом, пространством, и *в то же время* ощущает себя одиноким *существом* в каком-то чужом, протяженном мире. «От пятилетнего ребенка до меня — только шаг. От новорожденного до пятилетнего — страшное расстояние»,— сказал однажды Толстой[153]. Здесь, в этой решающей точке существования, где человек впервые становится человеком и узнает свое чудовищное одиночество во Вселенной, обнаруживается мировой страх, как чисто человеческий *страх перед смертью*,

* См. ниже, с. 278.

границей в мире света, неподвижным *пространством*. Здесь берет начало высшее мышление, которое прежде всего есть размышление о смерти. Каждая религия, каждое природопознание, каждая философия проистекают из этого пункта. Каждая большая символика приноравливает свой язык форм к культу мертвых, форме погребения, украшению гробницы. Египетский стиль начинается с надгробных храмов фараонов, античный — с геометрического украшения погребальных урн, арабский — с катакомб и саркофагов, западный — с собора, в котором ежедневно под руками священника повторяется жертвенная смерть Иисуса. Из раннего страха возникает также всякого рода историческое ощущение: в античности — через фиксацию исполненного жизни текущего момента, в арабском мире — через крещение, которое наново приобретает жизнь и побеждает смерть, в фаустовском — из покаяния, удостаивающего приятия тела Иисуса, а значит, и бессмертия. Лишь из постоянно бодрствующей заботы о *еще не* минувшей жизни возникает забота о минувшем. У животного есть *только* будущее, человек знает и прошлое. Оттого каждая новая культура пробуждается вместе с неким новым «мировоззрением», т. е. внезапным взглядом на смерть как на тайну увиденного мира. Когда около 1000 года на Западе стала распространяться мысль о конце мира, это ознаменовало рождение фаустовской души названного ландшафта.

Первобытный человек, в глубоком изумлении перед смертью, всеми силами своего духа тщился пронять и заклясть этот мир протяженного с его неумолимыми и непреложными лимитами каузальности, мир, полный темного всемогущества, постоянно угрожавшего ему концом. Эта инстинктивная защита уходит корнями глубоко в бессознательное существование, но, лишь сотворяя собственно душу и мир, лишь разделяя их и противопоставляя друг другу, она устанавливает порог *личного* поведения. Чувство Я и чувство мира приходят в действие, и всякая культура, как внутренняя, так и внешняя, культура, как осанка и как деяние, есть лишь интенсификация этого человекобытия вообще. С этого момента все, что противится нашим ощущениям, предстает уже не только «сопротивлением», вещью, впечатлением, как у животных и все еще и у ребенка, но и выражением. Вещи оказываются не только *действительными* в пределах окружающего мира, но и, сообразно своей «явленности», получают в пределах миро*«воззрения»* некий *смысл*. Сначала только они имели отношение к человеку, теперь уже и человек имеет к ним отношение. Они стали символами его существования. Таким образом сущность всякой подлинной — *бессознательной и внутренне необходимой* — символики проступает из знания смерти, в котором раскрывается тайна пространства. Всякая символика означает защиту. Она есть выражение глубокой пугливости в старом двояком смысле слова: язык ее форм говорит одновременно о враждебности и благоговении.

Все ставшее преходяще. Преходящи не только народы, языки, расы, культуры. Через несколько столетий не будет уже никакой западноевропейской культуры, никаких немцев, англичан, французов, как во времена Юстиниана уже не было никаких римлян. Угасла не череда человеческих поколений; отсутствовала уже сама внутренняя форма народа, соединявшего какое-то количество народов в едином жесте. Civis Romanus[154], один из наиболее мощных символов античного бытия, просуществовал-таки в качестве формы всего лишь несколько столетий. Но и сам первофеномен великих культур однажды снова исчезнет, а с ним и вся драма мировой истории, и наконец сам человек, а дальше и феномен растительной и животной жизни на земной поверхности, земля, солнце и весь мир солнечных систем. Всякое искусство смертно, не только отдельные творения, но и сами искусства. Настанет день, когда перестанут существовать последний портрет Рембрандта и последний такт моцартовской музыки — хотя раскрашенный холст и нотный лист,. возможно, и останутся,— так как исчезнет последний глаз и последнее ухо, которым был доступен язык их форм. Преходяща любая мысль, любая вера, любая наука, стоит только угаснуть умам, которые с необходимостью ощущали миры своих «вечных истин» как истинные. Преходящи даже звездные миры, которые «являлись» астрономам с Нила и Евфрата *как* миры для глаза, ибо *наш* — столь же преходящий — глаз совсем иной. Мы знаем это. Животное этого не знает, а то, чего оно не знает, отсутствует в переживании им окружающего мира. Но вместе с картиной прошлого исчезает и тоскующее вожделение придать преходящему какой-то более глубокий смысл. И вот же мысль о чисто человеческом макрокосме можно снова связать со словом, которому будет посвящено дальнейшее изложение: *все преходящее есть лишь подобье*[155].

Таким образом это прозрение незаметно приводит к проблеме пространства, конечно в новом и неожиданном смысле. Ее решение — или, скромнее, ее толкование — представляется возможным лишь в этом контексте, подобно тому как проблема времени стала понятнее только из идеи судьбы. Жизнь, ведомая судьбой, ощущается, покуда мы бодрствуем, как *прочувствованная глубина*. Все растягивается, но это еще

не «пространство», не что-то в себе упроченное, а некое постоянное саморастягивание от подвижной точки «здесь» до подвижной точки «там». Переживание мира связано исключительно с феноменом *глубины* — дали или *отдаленности*, — контур которой в абстрактной системе математики обозначается наряду с длиной и шириной как *«третье измерение»*. Эта тройственность одинаково расположенных элементов заведомо ложна. Нет сомнения, что в пространственном впечатлении о мире они не равноценны, не говоря уже об их неоднородности. Наверняка «длина и ширина» дают в переживании не сумму, а единство и оказываются, осторожно говоря, просто формой ощущения. Они представляют чисто чувственное *впечатление*. Глубина представляет *выражение, природу*; с нее и начинается «мир». Это, разумеется совершенно чуждое математике, различие в оценке третьего измерения по сравнению с двумя другими кроется и в противопоставлении понятий «ощущение» и «созерцание». Растягивание вглубь превращает первое во второе. Только глубина есть *действительное* измерение в буквальном смысле, нечто *протягивающее* *. В ней бодрствование активно, в остальных оно строго пассивно. В этом изначальном и не подлежащем дальнейшему анализу элементе глубочайшим образом проговаривается *символическое содержание некоего порядка*, и притом в смысле какой-то одной культуры. Переживание глубины есть — от понимания этого зависит все дальнейшее — столь же совершенно непроизвольный и необходимый, сколь и совершенно творческий акт, посредством которого «Я» получает, хочется сказать — в директивном порядке, свой мир. Из потока ощущений этот акт созидает некое исполненное форм единство, некую подвижную *картину*, которая отныне, по мере понимания, подпадает власти законов, подчиняется принципу каузальности и, значит, в качестве отражения конкретного ума является *преходящей*.

* Следовало бы употреблять слово «измерение» только в единственном числе. Существует протяженность, а не протяженности. Тройственность направлений есть уже абстракция и не содержится в ощущении растяжимости тела («души»). Из сущности направления берет свое начало таинственное *животное* различие между *вправо и влево*, и сюда же относится *растительная* тенденция *снизу вверх* — земля и небо. Последняя представляет собой сновидчески прочувствованный факт, первое есть заучиваемая истина бодрствования, которая *оттого* и может приводить к путанице. То и другое находят свое выражение в архитектуре, именно в симметрии горизонтальной проекции и в энергии вертикальной проекции, и оттого-то в «архитектуре» окружающего нас пространства мы воспринимаем, как нечто отличительное, угол в 90°, а не, скажем, в 60°, который выявил бы совершенно другое число «измерений».

Нет никакого сомнения — хотя рассудок и противится этому, — что названное растягивание способно на бесконечное разнообразие, проявляющееся по-иному не только у ребенка и взрослого, дикаря и цивилизованного человека, китайца и римлянина, но и у каждого отдельного человека, в зависимости от того, задумчиво или внимательно, деятельно или спокойно переживает он свой мир. Каждый художник передавал «природу» в красках и линиях. Каждый физик — греческий, арабский, немецкий — разлагал «природу» на последние элементы — отчего же всем им не представало одно и то же? Оттого, что у каждого своя собственная природа, хотя каждый с наивностью, спасающей его жизневоззрение, спасающей *его* самого, и полагает, что она едина для всех. «Природа» — это достояние, насквозь проникнутое личностным содержанием. *Природа — это функция соответствующей культуры.*

3

И вот же, принципиальный вопрос о том, дан ли этот элемент «a priori» или приобретен через опыт, Кант при помощи своей знаменитой формулы полагал решить в том смысле, что пространство есть лежащая в основе всех впечатлений мира *форма созерцания*. Но «мир» беззаботного ребенка и мечтателя обладает этой формой, несомненно, в шатком и неопределенном виде *, и лишь напряженное, практичное, *техническое* рассмотрение окружающего мира — ибо свободно движущимся существам пристало *заботиться* о своей жизни; только полевым лилиям нет в том нужды [156] — позволяет чувственному само-растягиванию застыть в осознанной трехмерности. Лишь городской обитатель развитых культур действительно *живет* в этом кричащем бодрствовании, и лишь для его мышления существует *полностью* отторженное («абсолютное») от жизни ощущений, мертвое, чуждое времени пространство в качестве формы уже не увиденного, а *понятого*. Совершенно очевидно, что «пространство», как его с безусловной достоверностью видел вокруг себя Кант, когда обдумывал свою теорию, даже и приблизительно не представало в столь строгом гештальте для его предков во времена Каролингов. Величие Канта заключается в создании понятия «априорной формы», а не в том, как он его применял. Что время не есть форма созерцания, что оно вообще не

* Отсутствие перспективы в детских рисунках даже не ощущается детьми.

есть «форма» — формы бывают только протяженные — и подпало под такое определение лишь в качестве противопонятия пространства, это мы уже видели. Но суть не только в вопросе, сполна ли покрывает слово «пространство» формальное содержание созерцаемого: суть также и в факте, что форма созерцания *меняется со степенью отдаленности*: каждый отдаленный горный кряж «созерцается» как плоскость — кулиса. Никто не станет утверждать, что лунный диск видится ему телом. Луна на глаз предстает чистой плоскостью, и, лишь сильно увеличиваясь в телескопе — стало быть, искусственно приближаясь,— она приобретает все более пространственную структуру. Очевидно, таким образом, что форма созерцания есть также функция дистанции. Сюда относится и то, что мы, в минуты раздумий, вместо того чтобы детально вспоминать как раз прошедшие впечатления, «ставим перед собой» картину вылущенного из них пространства. Но это представление вводит нас в заблуждение относительно живой действительности. Кант поддался заблуждению. Ему бы не следовало проводить черту между формами созерцания и рассудка, поскольку *его* понятие пространства охватывает уже и то, и другое*.

Насколько Кант испортил себе проблему времени тем, что сопоставил ее с ложно понятой в своем существе арифметикой и говорил, таким образом, о фантоме времени, лишенном живого направления и бывшем, стало быть, всего лишь пространственной схемой, настолько же он испортил себе и проблему пространства, сведя ее к общепринятой геометрии. Случаю было угодно, чтобы несколько лет спустя после завершения его главного труда Гаусс открыл первую из неевклидовых геометрий, беспрекословным существованием

* Его мысль о том, что априорность пространства доказывается безусловной наглядной достоверностью простых геометрических фактов, основана на уже упомянутом, чересчур популярном воззрении, что математика есть либо геометрия, либо арифметика. Но уже и тогда математика Запада вышла далеко за рамки этой наивной, бездумно повторяемой вслед за античностью, схемы. Если нынешняя геометрия берет за основу вместо «пространства» многократно бесконечные числовые множества, среди которых трехмерное оказывается никак не выделяющимся самим по себе частным случаем, и исследует в пределах этих групп функциональные образования с точки зрения их структуры, то всякий вообще возможный способ чувственного созерцания перестает формально соприкасаться с математическими фактами в области подобных измерений, без того чтобы это хоть как-то умалило их очевидность. Следовательно, математика независима от формы созерцаемого. Вопрос сводится теперь к тому, что останется от прославленной очевидности форм созерцания, после того как выявлено искусственное наслоение обеих в мнимом опыте.

которой было доказано, что возможны *несколько* строго математических видов трехмерной протяженности, которые все «a priori достоверны», причем недопустимым оказывается подчеркивание *одной* из них как собственно «формы созерцания».

Это была серьезная, а для современника Эйлера и Лагранжа и непростительная ошибка — искать античную школьную геометрию (ибо ее-то и имел Кант всегда в виду) отображенной в формах окружающей нас природы. Разумеется, в те минуты, когда мы внимательно наблюдаем природу, вблизи от наблюдателя и при достаточно малых пропорциях бросается в глаза приблизительное соответствие между живым впечатлением и правилами обычной геометрии. Но утверждаемое философией *точное* соответствие не может быть доказано ни очевидностью, ни измерительными приборами. И то, и другое никогда не могут перейти определенную границу, далеко не достаточную для практического решения, скажем, вопроса о том, какая из неевклидовых геометрий есть геометрия «эмпирического» пространства*. В случае больших масштабов и расстояний, где переживание глубины в полной мере царит над созерцаемой картиной — скажем, перед далеким ландшафтом, а не рисунком,— форма созерцания основательным образом противоречит математике. Мы видим в каждой аллее, что параллели сходятся на горизонте. Перспектива западной живописи и совершенно отличающейся от нее китайской, связь которых с основными проблемами соответствующих математик отчетливо ощущается, основана как раз на этом факте. Переживание глубины в неизмеримой полноте ее видов не поддается никакому числовому определению. Вся лирика и музыка, вся египетская, китайская, западная живопись громко прекословят допущению строго математической структуры пережитого и увиденного пространства, и только полное непонимание новейшими философами живописи позволило им остаться глухими к этому опровержению. *«Горизонт»*, в котором и которым всякая историческая картина *постепенно переходит в изолирующую плоскость*, не может быть осмыслен никакой математикой. Каждый мазок кисти пейзажиста опровергает утверждения теории познания.

«Три измерения», в качестве абстрагированных от жизни математических величин, не обладают никаким естествен-

* Разумеется, можно графически доказать или, правильнее, продемонстрировать геометрическую теорему. Но в каждой новой разновидности геометрии теорема получает другую формулировку, и здесь уже графика *ничего* не решает.

ным пределом. Их путают с плоскостью и глубиной пережитого впечатления, и таким образом одна теоретико-познавательная ошибка продолжается в другой, а именно, будто и созерцаемая протяженность безгранична, хотя наш взгляд объемлет только освещенные отрезки пространства, предел которых составляет данная световая граница, будь то небо неподвижных звезд или атмосферное сияние. «Увиденный мир» есть совокупность *световых сопротивлений*, поскольку зрение связано с наличием излучающегося или отраженного света. Греки этим и довольствовались. И только западное мирочувствование выдвинуло *идею* безграничного мирового пространства с бесконечными системами неподвижных звезд и расстояниями, далеко выходящими за пределы всех оптических возможностей,— творение *внутреннего* взора, не поддающееся зрительному воплощению и даже как мысль остающееся чуждым и недоступным людям иначе чувствующих культур.

4

Результатом гауссовского открытия, изменившего пути современной математики *вообще* *, было, таким образом, доказательство того, что существует несколько одинаково правильных структур трехмерной протяженности, и вопрос, какая же из них соответствует действительному созерцанию, свидетельствует только о том, что проблема ничуть не понята. Математика, безотносительно к тому, пользуется ли она в качестве *пособий* наглядными образами и представлениями или нет, занята совершенно абстрагированными от жизни, времени и судьбы, чисто *рассудочными* системами, мирами форм чистых чисел, правильность — *не фактичность* — которых носит безвременный характер и подчинена каузальной логике, подобно всему только познанному и непережитому.

Таким образом стала очевидной разница между живым созерцанием и языком математических форм, а вместе с тем раскрывается и тайна *становления пространства*.

Подобно тому как в основе ставшего лежит нескончаемо живая история законченной и мертвой природы, в основе механического — органическое, в основе каузального закона, всего объективно узаконенного — судьба, так и *направление есть начало протяженности. Тайна завершающейся жизни, затронутая словом «время», составляет основу того, что, будучи само по себе завершенным, не столько понимается через слово «пространство», сколько служит намеком для внутреннего чувства.* Всякая действительная протяженность осуществляется лишь в переживании и переживанием глубины; и именно это растягивание в глубину и даль — сначала для ощущения, главным образом для зрения, и только потом для мышления,— именно этот шаг от плоского чувственного впечатления к макрокосмически упорядоченной картине мира с таинственно вырисовывающейся в ней подвижностью и есть то, что на первый взгляд характеризуется словом «время». Человек ощущает себя — а таково и *есть* состояние действительного, распрягающего бодрствования — «в» какой-то окружающей его повсюду протяженности. Стоит только проследить это самопервейшее впечатление миросообразности, чтобы увидеть, что в действительности существует лишь *одно* истинное измерение пространства, именно, *направление* от себя в даль, в «туда», в будущее, и что абстрактная система трех измерений является механическим представлением, а не фактом жизни. Переживание глубины *растягивает* ощущение до мира. Направленность жизни была с полным значением охарактеризована как *необратимость*, и какой-то остаток этого решающего признака времени заложен и в той непреложной силе, с которой мы можем ощущать глубину мира всегда от себя и никогда от горизонта к себе. Подвижные тела всяких животных и человека ориентированы именно в этом направлении. Мы движемся *«вперед»* — навстречу будущему, приближаясь с каждым шагом не только к цели, но и к старости,— и ощущаем также каждый взгляд *назад* как взгляд на нечто минувшее, ставшее уже историей *.

Если обозначить основную форму понятого, каузальность, как *застывшую судьбу*, то глубину пространства можно будет назвать *застывшим временем*. То, что не только человек, но уже и зверь *чувствует* вокруг себя как властное присутствие судьбы, *определяется* им на ощупь, на глаз, на слух, на нюх как движение, каузально застывшее перед напряженным вниманием. Мы *чувствуем*: дело идет к весне, и мы чувствуем заранее, как весенний ландшафт простирается вокруг; но мы *знаем*, что Земля, вращаясь, движется в мировом пространстве и что время весны «составляет» девяносто таких вращений — дней — Земли. Время рождает пространство, пространство же убивает время.

* Как известно, Гаусс почти до конца жизни молчал о своем открытии, так как боялся «криков беотийцев».

* Лишь из этой направленности в устройстве тела мы отдаем себе отчет в различии между «слева» и «справа» (с. 330). Для тела растения «впереди» вообще лишено смысла.

Если бы Кант острее собрался с мыслями, то, вместо того чтобы говорить о «двух формах созерцания», он назвал бы время *формой созерцания*, а пространство — *формой созерцаемого*, и тогда ему, пожалуй, открылась бы связь обоих. Логик, математик, естествоиспытатель в минуты напряженного раздумья знают лишь ставшее, самим фактом этого раздумья отделенное от однократного свершения, доподлинное, систематическое пространство, в котором все-что-ни-есть обладает *свойством* некой математически определяемой «длительности». Здесь же было намечено, как пространство *становится* нескончаемым. Пока мы осмысленно глядим в даль, даль эта со всех сторон плетет свою паутину. Когда мы вздрагиваем в испуге, то перед зоркими глазами тотчас же расстилается четко очерченное пространство. Это пространство *есть*; и уже самим этим «есть» оно оказывается вне времени, отторгнутым от времени, а значит, и от жизни. В нем властвует длительность, обломок отмершего времени, как познанное свойство вещей; и поскольку мы сами опознаем себя существующими в этом пространстве, то нам известно и о собственной нашей длительности с ее границами, о которых нескончаемо напоминают нам стрелки наших часов. Но и само неподвижное пространство, которое в равной мере преходяще и с каждым ослаблением умственного напряжения исчезает из красочной растяженности окружающего нас мира, как раз поэтому и является знаком и выражением самой жизни, *изначальнейшим и мощнейшим из всех ее символов*.

Ибо не допускающее иного выбора истолкование глубины, со стихийной силой овладевающее бодрствованием, очерчивает, *одновременно с пробуждением внутренней жизни*, границу между ребенком и — взрослым мужем. У ребенка, тянущегося за луной, никак не *осмысливающего* еще внешний мир и, подобно первозданной душе, рассветающего в дремотной связанности со стихией ощущений, нет символического переживания глубины. Это не значит, что у него нет даже простейшего опыта протяженности; но он лишен покуда *миросозерцания*; даль здесь ощущается, но не *обращается* пока к душе. Лишь с пробуждением души направление возносится до живого выражения. И тут античным оказывается покой в сиюминутности, замыкающейся перед всем далеким и грядущим, фаустовской — энергия направления, взор которой устремлен лишь в отдаленнейшие горизонты, китайским — самоуглубленное скитание, приводящее-таки однажды к цели, и египетской — полная решимости поступь по однажды выбранному пути. Так обнаруживается идея судьбы в каждой жизненной черте. Только этим и принадлежим мы

к конкретной культуре, членов которой связывает общее мирочувствование и уже на его основе общая *форма* мира. Глубокая идентичность скрепляет оба акта: пробуждение *души*, ее появление на свет во имя определенной культуры, *и* внезапное постижение дали и времени, *рождение внешнего мира* через символ расширения, остающийся отныне *прасимволом этой жизни* и придающий ей собственный ее стиль и гештальт истории, как поступательного осуществления ее внутренних возможностей. Только из характера самой направленности складывается протяженный прасимвол, представляющий собой для античного взгляда на мир близлежащее, точно определенное, замкнутое в себе тело, для западного — бесконечное пространство с глубинным натиском третьего измерения, для арабского — мир-пещеру. Здесь же упраздняется и старый философский вопрос: этот исконный гештальт мира является *врожденным*, поскольку он представляет собой изначальную собственность души той культуры, которая воплощается в нашей жизни; но он же является и *приобретенным*, поскольку каждая отдельная душа вторично повторяет для самой себя этот творческий акт и уже в раннем детстве обнаруживает *заповеданный* ей символ глубины, подобно бабочке, выползающей из куколки и распрямляющей крылья. Первое осознание глубины связано с *актом рождения*, душевного наряду с телесным. В нем рождается из своего материнского ландшафта культура, и этот же путь полностью повторяет каждая отдельная душа. Именно это называл Платон, следуя древнейшему эллинскому верованию, анамнесисом. Определенность формы мира, *внезапно предстающая* каждой рассветающей душе, объясняется из становления, тогда как Кант, систематик, со своим понятием априорной формы исходит при истолковании *той же* загадки из мертвого результата, а не из живого пути к ней.

Способ протяженности должен отныне быть назван *прасимволом культуры*. Из него можно вывести весь язык форм ее действительности, ее физиогномию, в отличие от всякой другой культуры, и прежде всего от почти лишенного физиогномии окружающего мира первобытного человека; ибо истолкование глубины возводится здесь на уровень поступка, пластического выражения в *произведениях*, преображения действительности, уже не служащего, как у животных, жизненной нужде, а водружающего *символ* жизни, который пользуется всеми элементами протяженности, материалом, линиями, красками, тонами, движениями, и даже спустя столетия, обнаруживаясь в картине мира более поздних существ во всем своем волшебстве, часто свидетельствует о том, как понимали мир его творцы.

Но сам прасимвол неосуществим. Он пульсирует в чувстве формы каждого человека, каждой общности, стадии, эпохи и диктует им стиль всей совокупности жизненных проявлений. Он кроется в форме государства, в религиозных мифах и культах, в идеалах этики, формах живописи, музыки и поэзии, в основных понятиях всякой науки, но не исчерпывается ими. Следовательно, его нельзя понятийно изложить и в словах, ибо язык и формы познания сами суть *производные* символы. Каждый отдельный символ гласит о нем, но обращаясь к внутреннему чувству, а не к рассудку. Если впредь мы будем обозначать прасимвол античной души как отдельное материальное тело, а прасимвол западной — как чистое, бесконечное пространство, то не следует при этом упускать из виду, что понятия не способны выразить непостижимое и что скорее звучания слов смогли бы пробудить лишь чувство значимости этого.

Бесконечное пространство есть идеал, непрестанно *взыскуемый* западной душой в окружающем ее мире. Она стремится видеть его непосредственно осуществленным, и только это и сообщает бесчисленным теориям пространства последних столетий поверх их предполагаемых результатов их глубокое значение как симптомов определенного мирочувствования. В какой мере безграничная протяженность лежит в основе всяческой предметности? Едва ли какая-либо другая проблема была продумана столь же серьезно, и можно было бы почти предположить, что любой другой мировой вопрос зависит от этого одного, касающегося сути пространства. А разве не так фактически обстоит дело *для нас*? Почему же никто не заметил, что вся античность не проронила об этом ни слова, что у нее не было даже самого слова, смогшего бы точно описать проблему? * Почему молчали великие досократики? Или они проглядели в своем мире как раз то, что представляется нам загадкой всех загадок? Разве не следовало нам давно осознать, что как раз в этом *молчании*

* Ни в греческом, ни в латинском; τόπος (=locus) значит *место*, местность, также положение в социальном смысле, χώρα (-spatium) — расстояние («между»), дистанция, ранг, также земля и почва (τὰ ἐκ τῆς χώρας — полеводческие плоды); τὸ χενόν (=vacuum) совершенно недвусмысленно обозначает *полое тело*, причем акцент падает на обхват. В литературе императорской эпохи, силящейся передавать *магическое* чувство пространства античными словами, пользуются беспомощными выражениями вроде ὁρατὸς τόπος («чувственный мир») или spatium inane («бесконечное пространство», но также и широкая *плоскость*; корень слова spatium означает «вздуваться», «тучнеть»). В подлинно античной литературе не было потребности в описании за полным отсутствием самого представления.

и лежало уже разрешение? Как объяснить то, что, согласно *нашему* глубочайшему чувствованию, «мир» есть не что иное, как доподлинно рожденное переживанием глубины мировое *пространство*, величественная пустота которого еще раз подтверждается затерянными в нем мирами неподвижных звезд? Можно ли было бы растолковать *это* чувство мира хотя бы одному античному мыслителю? Неожиданно оказывается, что эта «вечная проблема», которую Кант от имени всего человечества трактовал со всей страстностью символического деяния, есть *чисто западная* проблема, отсутствующая в духовном складе других культур.

Чем же было то, что представало античному человеку, обладавшему наверняка не менее ясным взглядом на *свой* окружающий мир, самопервейшей проблемой всего бытия? То была проблема ἀρχή, *материального первоначала* всех чувственно осязаемых вещей. Понять это, значит приблизиться к уяснению смысла — не самого пространства, а *вопроса*, отчего проблема пространства с роковой необходимостью должна была стать проблемой западной души, и только ее одной *. Именно эта всемогущественная пространственность, всасывающая в себя и порождающая из себя субстанцию всех вещей — самое подлинное и самое высокое

* Это кроется — и по сей день — в знаменитой аксиоме параллельных линий Евклида («Через точку можно провести только одну параллель к прямой»), единственной среди античных математических положений, которая осталась недоказанной и вообще недоказуема, как нам теперь известно. Но *это-то* и делает ее догмой по отношению ко всему опыту, а значит, *метафизическим средоточием, носителем* данной геометрической системы. Все прочее, как аксиомы, так и постулаты, есть лишь подготовка или следствие. Это единственное положение для античного духа оказывается необходимым и общеобязательным — и *тем не менее* недедуцируемым. Что это означает? То, что оно есть *символ* первого ранга. Оно содержит структуру античной телесности. Именно это теоретически наиболее слабое звено античной геометрии, против которого уже в эллинистическую эпоху приводились возражения, вскрывает ее душу, и именно это очевиднейшее для повседневного опыта положение стало объектом сомнения со стороны происходящего из бестелесных пространственных далей фаустовского числового мышления. К глубинным симптомам *нашего* существования относится то, что мы противопоставляем евклидовой геометрии не, скажем, *одну*, а *множество* других геометрий, которые для нас одинаково истинны, одинаково беспрекословны. Действительная тенденция этих воспринимаемых как *анти*евклидова группа геометрий — в которых через точку к прямой нельзя провести ни одной параллельной или можно провести две или неисчислимо много — заключается в том, что они как раз фактом своего множества совершенно упразднили телесный смысл протяженности, *канонизированный* Евклидом в своей аксиоме, ибо тенденция эта противится воззрению, которое требует только телес-

наше достояние в аспекте *нашей* Вселенной,— единодушно превращается античным человечеством, *даже не знающим самого слова, а значит, и понятия «пространство»*, в τὸ μὴ ὄν, в нечто *не существующее*. Почти невозможно с достаточной глубиной постичь пафос этого отрицания. Вся страстность античной души символически отмежевывается с его помощью от того, что она *не* хотела воспринимать как действительное, чему не следовало быть выражением *ее* существования. Мир совершенно иной окраски предстает внезапно нашему взору. Античная статуя во всей своей роскошной телесности, сплошная структура и выразительная плоскость, лишенная какой-либо нетелесной подоплеки, без остатка исчерпывает для античного взгляда то, что называлось действительностью. Материальное, зримо ограниченное, осязаемое, непосредственно наличное — к этому и сводятся все признаки названного способа протяженности. Античная Вселенная, *космос*, хорошо упорядоченное множество всех близких и вполне обозримых вещей замыкается телесным небосводом. Большего не существует. Наша потребность — мыслить за пределами этой оболочки новое «пространство» — полностью отсутствовала в античном мирочувствовании. Стоики считали телами даже свойства и отношения вещей. Для Хрисиппа божественная пневма есть тело; Демокрит объясняет зрение проникание материальных частиц увиденного. Государство — это тело, являющееся совокупностью всех тел граждан; право знает только телесные лица и телесные поступки. И наконец, свое наиболее яркое выражение это чувство находит в каменном теле античного храма. Лишенный окон интерьер тщательно скрывается расположением колонн; вовне же нет ни одной прямой линии. Все ступени имеют едва заметную волнистость снаружи, и притом каждая в различной степени. Фронтон, коньковый брус, боковые стороны очерчены расплывчатыми контурами. Каждой колонне присуща легкая выпуклость; среди них нет ни одной, которая стояла бы совершенно вертикально и на

ного и отрицает все чисто пространственное. Вопрос о том, какая из трех неевклидовых геометрий является «правильной» и лежит в основе действительности — хотя он серьезно обсуждался самим Гауссом,— античен по самому мирочувствованию и, следовательно, не должен был бы выдвигаться мыслителем нашей культуры. Он закрывает доступ к подлинному глубинному смыслу этого прозрения: не в реальности той или иной геометрии, а в множественности *соразмерно возможных* геометрий лежит специфически западный символ. Лишь через *группу* пространственных структур, в полноте которых античная формулировка составляет просто крайний случай, остаток телесного растворяется в чистом чувстве пространства.

одинаковом расстоянии от ближайшей. Но выпуклость, наклон и расстояние изменяются от выступов до середины боковых сторон в тщательно выдержанной пропорции. Таким бразом все тело получает вид чего-то таинственно кружащегося вокруг какого-то средоточия. Изгибы настолько утонченны, что глаз до определенного момента не видит их, а только чувствует. Но как раз этим и устраняется направление глубины. Готический стиль *стремится*, дорический *вибрирует*. Интерьер собора исполински взмывает вверх и в дали; храм расположен в величественном спокойствии. Но то же можно сказать о фаустовском и аполлоническом восприятии божественного и, по подобию его, об основных понятиях физики. Принципам местоположения — *материи и форме* — мы противопоставили принципы устремленного движения — *силу и массу*, определив последнюю как постоянное отношение силы и ускорения, чтобы в конце концов испарить то и другое в совершенно пространственных элементах *емкости и интенсивности*. Из этого способа восприятия действительности должна была сформироваться в качестве господствующего искусства инструментальная музыка великих мастеров XVIII века, единственное из всех искусств, мир форм которого внутренне родствен видению чистого пространства. В ней, в противовес изваяниям античных храмовых топосов и рыночным площадям, простирается бестелесное царство звуков, звуковых пространств, звуковых морей; оркестр бушует, вздымает волны, убывает в отливе; он живописует дали, огни, тени, бури, тянущиеся облака, молнии, цвета совершенной потусторонности; припомним ландшафты инструментовок Глюка и Бетховена. «Одновременно» с каноном Поликлета, сочинением, в котором великий ваятель изложил строгие правила строения человеческих тел, господствовавшие вплоть до Лисиппа, около 1740 года усилиями Стамица сложился строгий канон четырехчастной сонатной формы, ослабевающей лишь в поздних бетховенских квартетах и симфониях, пока наконец в одиноком, совершенно «инфинитезимальном» звуковом мире музыки Тристана не растворяется вся земная осязаемость. Это прачувство *растворения*, избавления, разрешения души в бесконечном, освобождения от всякой вещественной тяжести, постоянно пробуждаемое высшими моментами нашей музыки, высвобождает и глубинный натиск фаустовской души, в то время как воздействие художественных творений античности связывает, ограничивает, укрепляет чувство телесного и влечет глаз из далей к прекрасно насыщенной близости и спокойствию.

5

Таким образом, каждой из великих культур присущ тайный язык мирочувствования, вполне понятный лишь тому, чья душа принадлежит этой культуре. Ибо не будем обманывать себя. Мы можем, пожалуй, прочесть кое-что в античной душе, язык форм которой является почти инверсией западного; из исключительно сложного вопроса о том, в какой мере это было возможно и достигнуто до сих пор, должна исходить всякая критика Ренессанса. Но когда мы слышим, что, наверное, индусам — осмысление столь своеобразных проявлений бытия при всех обстоятельствах останется довольно сомнительной попыткой — было свойственно понимание чисел, не имеющих, по нашим представлениям, ни значения, ни величины, ни качеств, выражающих отношения, и лишь благодаря расстановке становящихся положительными, отрицательными, большими и малыми единствами, то нам приходится признать, что мы лишены возможности доподлинно пережить душевную подоплеку, лежащую в основе этого типа числа. «3» для нас всегда есть *что-то*, все равно положительное или отрицательное; для греков оно было безусловной величиной +3; у индусов же оно обозначает некую иллюзорную возможность, для которой само слово «нечто» *еще не действительно* и лежит по ту сторону бытия *и* небытия, представляющих собой лишь привходящие *свойства*. +3, −3, $^{1}/_{3}$ суть эманирующие действительности более низкого порядка, которые, будучи скрыты от нас, покоятся в загадочной субстанции (3). Воспринимать эти числа как нечто само собой разумеющееся, как идеальные эмблемы какой-то совершенной в себе формы мира является привилегией *браминской* души; нам они столь же непонятны, как браминская Нирвана, расположенная по ту сторону жизни *и* смерти, сна *и* бодрствования, страдания, сострадания *и* отсутствия страдания и все-таки оказывающаяся чем-то действительным, для чего у нас нет даже языковых средств. Только из этой душевности могла возникнуть грандиозная концепция *«ничто»*, как *настоящего числа*, концепция *нуля*, и притом именно индийского нуля, для которого сущее и не-сущее суть одинаково внешние обозначения*.

* Этот нуль, наводящий, возможно, на представления об *индийской* идее протяженности, о трактуемой в Упанишадах и совершенно чуждой нашему пространственному сознанию пространственности, разумеется, отсутствовал в античности. Подвергшись полному переистолкованию на пути через арабскую математику, он был впервые введен у нас Штифелем в 1544 году, и притом — что принципиально изменило его суть — в качестве середины между +1 и −1, став

Когда арабские мыслители наиболее зрелого периода — а среди них были такие первостепенные умы, как аль-Фараби и аль-Каби,— в своей полемике против учения Аристотеля о бытии *доказывали*, что тело как таковое вовсе не обязательно предполагает для своего существования фактор пространства, и выводили сущность этого пространства, стало быть *арабского* способа протяженности, из признака «пребывания в каком-то месте», то это отнюдь не значит, что они заблуждались по сравнению с Аристотелем и Кантом или — как мы привыкли характеризовать то, что не входит в наши головы,— мыслили неясно, но доказывает лишь, что арабскому уму были свойственны иные категории мира. Отталкиваясь от своего языка понятий, они смогли бы с такою же тонкостью аргументации опровергнуть Канта, с какой и Кант мог опровергнуть их, и притом обе стороны оставались бы убежденными в правильности своих точек зрения.

Когда мы говорим сегодня о пространстве, мы, несомненно, мыслим приблизительно в одинаковом смысле, совсем так же, как и пользуемся одним и тем же языком и словесными знаками, все равно, идет ли речь о пространстве математики, физики, живописи или действительности, хотя всякое философствование, которое хочет (и должно) утвердить вместо этого сродства некоторую *идентичность* понимания, остается чем-то весьма сомнительным. Но ни один эллин, ни один египтянин, ни один китаец не могли бы адекватно сопережить нечто подобное, и никакое произведение искусства или отвлеченная система не объяснили бы им раз и навсегда, что означает для нас «пространство». Античные первопонятия, как-то ἀρχή, ὕλη, μορφή, исчерпывают содержание иначе устроенного мира, остающегося для нас чуждым и далеким. То, что мы, пользуясь собственными языковыми средствами, переводим с греческого как «начало», «материя», «форма», есть лишь плоское уподобление, вялая попытка проникнуть в мир чувств, наиболее утонченные и глубинные срезы которого *все же* остаются немыми; это равносильно тому, как если бы вознамерились переложить скульптуры Парфенона на струнную музыку или отлить Бога Вольтера из бронзы. Основные черты мышления, жизни, мироосознания столь же различны, как черты лиц отдельных людей; в этом именно смысле и существуют «расы» и «народы», хотя сами они знают о том не больше, чем о том, являются ли «красное» или «желтое» для других

сечением в линейном числовом континууме, т. е. он был ассимилирован западным миром чисел в каком-то совершенно неиндийском смысле.

чем-то одинаковым или совершенно различным; общая символика — прежде всего языка — питает иллюзию относительно однородно устроенной внутренней жизни и идентичной формы мира. Великие мыслители отдельных культур схожи в этом отношении с дальтониками, не знающими, что они таковые, и взаимно подтрунивающими над ошибками друг друга.

И теперь я делаю вывод. Существует большое число прасимволов. Переживание глубины, приводящее к становлению мира, к *расширению* ощущения до мира, знаменательное для души, к которой оно принадлежит, и только для нее одной, иное в бодрствовании, сновидении, приятии и наблюдении, иное у ребенка и старика, горожанина и крестьянина, мужчины и женщины, осуществляет, и притом с глубочайшей необходимостью, для каждой высокой культуры возможность формы, на которой зиждется ее существование. Все базисные слова, как-то «масса», «субстанция», «материя», «вещь», «тело», «протяженность», и тысячи хранимых в языках других культур словесных обозначений соответствующего рода представляют собой безальтернативные, предопределенные самой судьбой знаки, извлекающие во имя отдельных культур из бесконечного избытка мировых возможностей единственно значимые и оттого необходимые. Ни один из них не может быть с точностью перенесен в переживание и познание какой-то другой культуры. Ни один из этих первоглаголов не возвращается вторично. Все решает *выбор прасимвола* в тот момент, когда душа культуры пробуждается в своем ландшафте к самосознанию,— выбор, таящий в себе нечто потрясающее для каждого, кто способен таким образом рассматривать всемирную историю.

Культура, как совокупность чувственно-ставшего *выражения* души в жестах и трудах, как тело ее, смертное, преходящее, подвластное закону, числу и каузальности; культура, как историческое зрелище, как образ в общей картине мировой истории; культура, как совокупность великих символов жизни, чувствования и понимания: таков язык, которым только и может поведать душа, как она страждет [157].

Также и макрокосм является достоянием отдельной души, и мы никогда не узнаем, как обстоит дело с макрокосмом других. То, что — далеко выходя за пределы всех возможностей рассудочного понимания — хочет поведать *через нас, людей Запада, и только нам* «бесконечное пространство», это творческое толкование переживания глубины, этот способ протяженности, который греки называли «ничто», а мы называем «всё», окунает наш мир в такую красочную гамму, которой не было на палитре античной, индийской, египетской души. Одна душа подслушивает переживание мира в As-Dur, другая — в F-Moll [158]; одна ощущает его евклидовски, другая — контрапунктически, третья — магически. От чистейшего аналитического пространства и Нирваны до воплощеннейшей античной телесности ведет целый ряд прасимволов, из которых каждый способен развить из себя совершенную форму мира. Сколь далеким, диковинным и мимолетным по самой своей идее был индийский или вавилонский мир для людей пяти или шести следующих за ними культур, столь же непонятным станет однажды и западный мир для людей не рожденных еще культур.

II. Аполлоническая, фаустовская, магическая душа

6

Я намереваюсь отныне называть душу античной культуры, избравшей чувственно-явленное отдельное тело идеальным типом протяженности, *аполлонической*. Со времени Ницше это обозначение понятно всем. Ей противопоставляю я *фаустовскую* душу, прасимволом которой выступает чистое безграничное пространство, а «телом» — западная культура, расцветшая на северных равнинах между Эльбой и Тахо с рождением романского стиля в X столетии. Аполлоническим является изваяние обнаженного человека, фаустовским — искусство фуги. Аполлонические — механическая статика, чувственные культы олимпийских богов, политически изолированные греческие города, рок Эдипа и символ фаллоса; фаустовские — динамика Галилея, католическо-протестантская догматика, великие династии эпохи барокко с их кабинетной политикой, судьба Лира и идеал Мадонны, от Беатриче Данте до концовки Фауста. Аполлоническая — живопись, очерчивающая контурами отдельные тела, фаустовская — живопись, соединяющая пространства посредством света и тени: так отличаются друг от друга фреска Полигнота и написанная масляными красками картина Рембрандта. Аполлоническое — существование грека, обозначающего свое Я, как soma, и чуждого идеи внутреннего развития, а значит, и действительной внутренней или внешней истории; фаустовское — существование, ведомое с глубочайшей сознательностью и наблюдающее самое себя, решительно личностная культура мемуаров, рефлексий, итогов и перспектив, и совести. А далеко в стороне, хотя и посредничающая, заимствующая формы, перетолковывающая и передающая их по наследству, появляется *магическая* душа арабской

культуры, очнувшаяся во времена Августа в ландшафте между Тигром и Нилом, Черным морем и Южной Аравией, со своей алгеброй, астрологией и алхимией, мозаиками и арабесками, халифатами и мечетями, таинствами и священными книгами персидской, иудейской, христианской, «позднеантичной» и манихейской религии.

«Пространство» — я могу теперь сказать это, пользуясь фаустовским языком,— есть некая строго обособленная от сиюминутной чувственной действительности духовная «сущность», которая не *могла* быть представлена ни в одном аполлоническом языке, ни в греческом, ни в латинском. Столь же чуждо сконструированное *пространство экспрессии* и всем аполлоническим искусствам. Крохотная целла раннеантичного храма есть безмолвное, темное ничто, изготовленное изначально из самых что ни на есть бренных веществ, некий чехол, натянутый на мгновение, в противоположность вечным сводам магических куполов и готических нефов. А замкнутая колоннада как бы эмфатически подчеркивает, что тело это — по крайней мере на глаз — лишено какого-либо внутреннего содержания. Ни в одной другой культуре стационарность — цоколь — не акцентируется с такой силой. Дорическая колонна просверливает землю; капители постоянно ощущаются снизу вверх, тогда как в ренессансном исполнении они *повисают* над цоколем; главной проблемой зодческих школ является внутреннее закрепление гештальта. Оттого в архаических творениях чрезмерно подчеркиваются сочленения, поставленная всей ступней нога и какой-то расступающийся край длинно ниспадающих одеяний, подчеркнуто являющий «стояние» ноги. Античный рельеф строго стереометрически насажен на плоскость. Есть только промежутки «между» фигурами, но нет никакой глубины. Напротив, ландшафт Лоррена — это *только* пространство. Все детали служат здесь его прояснению. Все тела лишь в качестве носителей света и тени имеют исключительно атмосферический и перспективный смысл. Импрессионизм есть доведенное до конца развоплощение мира, служащее пространству. Из этого мирочувствования фаустовская душа уже в свою предрассветную пору должна была прийти к такой архитектурной проблеме, выражением которой стал пространственный свод мощных, стремящихся от портала в глубину хора соборов. Таковым было выражение *ее* переживания глубины. Но сюда, в противовес выдолбленному магическому пространству экспрессии *, присоединяется и устремленность во

* Выражение «чувство пещеры» принадлежит Л. Фробениусу [159] (Paideuma, S. 92).

вселенские дали. Магические своды, будь то купольные или полукружные, или горизонтальная система балок базилики, *покрывают*. Стржиговский совершенно правильно назвал архитектурный замысел Св. Софии перенесенной вовнутрь готической распоркой с закрытой наружной поверхностью *. Напротив, купол Флорентийского собора, согласно готическому эскизу 1367 года, *наложен* на корабль, а в эскизе Св. Петра, сделанном Браманте, это вырастает до какого-то *нагромождения*, великолепное «Excelsior!» [160] которого Микеланджело довел до завершения, так что купол теперь воспарил уже над широкими сводами. Этому чувству пространства античность противопоставляет символ совершенно телесного и охватываемого *одним* взглядом дорического периптера.

Оттого античная культура и начинается с грандиозного *отказа* от уже наличествующего богатого, живописного, почти перезрелого искусства, которое не *могло* быть выражением ее новой души. Суровым и стесненным, на наш взгляд скудным и повернутым обратно к варварскому, противостоит с 1100 года раннедорическое искусство геометрического стиля минойскому **. Из трех столетий, соответствующих времени расцвета готики, до нас не дошло ни одного намека на архитектуру. Лишь около 650 года, «одновременно» с микеланджеловским переходом в барокко, появляется тип дорического и этрусского храма. Всякое раннее искусство религиозно, и упомянутое символическое отрицание не менее религиозно, чем готическое и египетское утверждение. Идея *сожжения* мертвых ассоциируется с местом отправления культовых действий, а не с культовой постройкой. Поэтому ранняя античная религия, скрывающаяся для нас за многозначащими именами Калхаса, Тиресия, Орфея, возможно и Нумы ***, располагала для своих нужд тем, что остается в наличии, когда из архитектурного замысла возникает само сооружение: священным установлением границ. Оттого-то первоначальным культовым строением является этрусский templum [161], некий просто размеченный авгурами на земле священный участок с неперешупаемой заповедной чертой и приносящим счастье входом со стороны Востока ****.

* Ursprung der christlichen Kirchenkunst (1920), S. 80.

** T. 2, с. 101 сл.

*** T. 2, с. 343 сл.

**** *Müller-Deecke,* Die Etrusker (1877) II, S. 128 ff. *Wissowa,* Religion und Kultus der Römer (1912), S. 527. Templum был старейшим городским строением Roma quadrata [162], очертания которого, несомненно, определялись не проектом застройки, а только сакральными правилами, как это в более позднее время доказывается

Templum сооружается там, где должно состояться культовое отправление или где находятся представители государственной власти, сената или армии. Отведенный ему срок ограничен временем свершения обряда, после чего запрет снимается. Должно быть, только к 700 году античная душа заставила себя чувственно воплотить линейную символику этого архитектонического ничто в конкретное архитектурное тело. Евклидовское чувство оказалось сильнее, чем неприязнь к долговечности.

Напротив, фаустовское зодчество большого стиля начинается с первых же проявлений новой набожности — клюнийская реформа около 1000 года — и нового мышления — в споре о евхаристии между Беренгаром Турским и Ланфранком (1050),— и сразу же с проектов, исполненных такого исполинского стремления, что часто соборы не могли быть заполнены целыми общинами [164], как Шпейерский, или никогда не достраивались до конца. Страстный язык этой архитектуры повторяется в поэзии *. Как бы ни отстояли друг от друга латинские церковные гимны на христианском Юге и Эдда на остававшемся языческим Севере, они тождественны во внутренней пространственной бесконечности строя стиха, просодики и образности языка. Достаточно прочесть Dies irae наряду с не так уж и отдаленным от них по времени возникновения Прорицанием вёльвы [166]: это та же железная воля, побеждающая и ломающая всякое сопротивление зримого. Никогда еще не бывало ритма, который создавал бы вокруг себя столь чудовищные пространства и дали, как этот древненордический:

На го́ре будут — излишне долго
Мужи и жены — на свет рождаться,
Но мы, мы оба — пребудем вместе,
Я и Сигурд [167].

Акценты гомеровского стиха — это легкое дрожание листа под полуденным солнцем, *ритм материи*; аллитерация Эдды — подобно потенциальной энергии в картине мира современной физики — создает еле сдерживаемое напряжение в пустом, безграничном, далекие грозы в ночи над высочайшими вершинами. В ее бушующей неопределенности растворяются все слова и вещи; это языковая динамика, а не статика. И то же самое можно сказать о меланхоличных ритмах «Media vita in morte sumus» [168]. Здесь предвозвещаются краски Рембрандта и инструментовка Бетховена. Здесь *ощущается безграничное одиночество, как родина фаустовской души.* Что такое Валгалла? Неизвестная германцам эпохи переселения народов и даже еще Меровингов, она была измышлена пробуждающейся фаустовской душой, несомненно под впечатлением антично-языческого и арабско-христианского мифа обеих старших южных культур, повсеместно вторгающихся в новую жизнь своими классическими или священными писаниями, своими руинами, мозаиками, миниатюрами, культами, ритуалами и догмами. И все же Валгалла витает по ту сторону всех ощутимых действительностей, в далеких, темных, фаустовских пространствах. Олимп покоится на близкой греческой земле; рай отцов церкви представляет собой какой-то волшебный сад где-то в магической Вселенной. Валгалла нигде не находится. Потерянная в безграничном, она со своими нелюдимыми богами и витязями выглядит чудовищным символом одиночества. Зигфрид, Парцеваль, Тристан, Гамлет, Фауст — самые одинокие герои всех культур. Припомним в Парцевале Вольфрама чудесный рассказ о пробуждении внутренней жизни. Тоска по лесу, загадочная жалость, несказанная заброшенность: это фаустовское, и *только* фаустовское. Каждый из нас знает это. В гётевском Фаусте мотив этот снова возвращается во всей своей глубине:

Я убегал на луговой откос,
Такая грусть меня обуревала!
Я плакал, упиваясь счастьем слез,
И мир во мне рождался небывалый [169].

Это переживание мира совершенно незнакомо аполлоническому и магическому человеку, как Гомеру, так и Евангелиям. Кульминация всей поэмы Вольфрама — то необыкновенное утро Страстной Пятницы, когда герой, рассорившийся с Богом и самим собой, встречает благородного Гавана. «Я словно бы обрел у Бога помощь?» И он отправляется паломником к Теврецентy. Здесь корень *фаустовской религии.* Здесь становится понятным чудо евхаристии, связующее участников в мистическую общину, в единоспасающую церковь. Через миф о святом Граале и его рыцарях уясняется внутренняя необходимость германско-нордического католицизма. В противовес античным жертвоприношениям, воздававшимся каждому отдельному божеству в его

значением pomerium, именно этой границы. Templum есть также римский бивак, прямоугольник которого еще и по сей день заметен в композиции многих римских городов: это освященный участок земли, отведенный для расположения войска под покровительством богов и поначалу не имевший ничего общего с восходящим к эллинистической эпохе укреплением. Большинство римских каменных храмов (aedes) вовсе не были templa; но и исконно греческий temenos [163] должен был в гомеровское время означать нечто схожее.

* Ср. мое предисловие к: *Ernst Droem,* Gesänge, S. IX [165].

храме, здесь появляется *единая, бесконечная* жертва, повсеместно и ежедневно повторяемая. Такова фаустовская идея IX—XII веков, эпохи Эдды, предугаданная англосаксонскими миссионерами, вроде Винфрида, но лишь в отмеченное время достигшая зрелости. Собор, чей главный алтарь окружает свершившееся чудо, есть ее окаменевшее выражение*.

Множественность отдельных тел, каковой представляется античный космос, требует аналогичного мира богов: таков смысл античного политеизма. *Единое* мировое пространство, будь то мировая пещера или мировая даль, требует *единого* Бога магического или фаустовского христианства. Афина и Аполлон могут быть изображены только в статуе, но с давних пор уже чувствовалось, что Божество Реформации и Контрреформации может «являться» лишь в буре органной фуги или в торжественной поступи кантаты и мессы. Процесс развития мифа, от образного изобилия Эдды и современных ей легенд о святых вплоть до Гёте, идет вразрез с античным. Там непрекращающийся распад божественного, приводящий к необозримому множеству богов ранней императорской эпохи, здесь — сплошное упрощение, вплоть до деизма XVIII столетия.

Магическая, подчиненная авторитету церкви в области ее западного псевдоморфоза** небесная иерархия, от ангелов и святых до лиц Троицы, развоплощается, приобретая все более и более блеклый вид, и незаметно из круга возможностей фаустовского мирочувствования исчезает также и дьявол, этот великий партнер в готической мировой драме***. Его, в кого еще Лютер запустил чернильницей, давно уже обходят смущенным молчанием протестантские теологи. *Одиночество* фаустовской души не вяжется с двойственностью мировых сил. Бог сам по себе есть всё. В конце XVII века язык форм живописи обнаруживает свою несостоятельность перед этой религиозностью, и последним уникальным средством религиозного выражения становится инструментальная музыка. Можно сказать, что католическая и протестантская вера относятся друг к другу, как алтарная роспись к оратории. Уже вокруг германских богов и героев настораживаются отрицательные пространства, загадочные темноты; они погружены в музыку и ночь, ибо дневной свет кладет пределы глазу и, значит, творит телесные вещи. Ночь развоплощает; день бездушит. У Аполлона и Афины нет «души». На Олимпе сияет вечный свет ясного южного

* Т. 2, с. 357 сл.
** Т. 2, с. 241 сл.
*** Т. 2, с. 352.

дня. Аполлонический час — это самый полдень, когда засыпает великий Пан. Валгалла беспросветна. Уже в Эдде ощущается та глубокая полночь, которая угнетает Фауста в его рабочем кабинете, на которой запечатлены гравюры Рембрандта, в которой теряются звуковые краски Бетховена. Вотан, Бальдур, Фрейя никогда не имели «евклидовского» гештальта. Из них, как и из ведийских богов Индии, нельзя «сделать себе кумира и никакого изображения»[170]. Эта невозможность заключает в себе рукоположение вечного пространства в сан высочайшего символа, в противоположность телесному изображению, которое низводит его на уровень «окружения», профанирует его и отрицает. Этот глубоко прочувствованный мотив лежит в основе иконоборчества в исламе и в Византии — *то и другое* в VII веке, — как и впоследствии в основе внутренне родственного явления на протестантском Севере. Разве не было иконоборчеством и создание Декартом *антиевклидовского* анализа пространства? Античная геометрия трактует дневной мир чисел, теория функций есть собственно ночная математика.

7

Все, что душа Запада выговаривала с помощью необыкновенного богатства выразительных средств, в словах, тонах, красках, живописных перспективах, философских системах, легендах и не в последнюю очередь в пространствах готических соборов и формулах теории функций, именно — свое мирочувствование, все это египетская душа, далекая от всякого рода теоретического и литературного честолюбия, почти исключительно выразила непосредственным языком *камня*. Вместо того чтобы предаваться каламбурам относительно своей формы протяженности, своего «пространства» и своего «времени», вместо того чтобы создавать гипотезы, системы чисел и догмы, она молчаливо воздвигала свои чудовищные символы в ландшафте, омываемом Нилом. Камень — великий символ *вневременно*-ставшего. Пространство и смерть выглядят в нем как бы связанными. «Для мертвых, — говорит Бахофен в автобиографии, — начали возводить постройки раньше, чем для живых, и если для сроков, отведенных этим последним, было вполне достаточно бренного деревянного сооружения, то вечность ожидающего первых приюта требовала прочного камня земли. С камнем, отмечающим место погребения, связан древнейший культ, с надгробными постройками древнейших храмовых сооружений, с украшением гробниц — начало искусства и орнаменти-

ки. В гробницах и сложился символ как таковой. То, что проходит в мыслях, ощущается, тихо вышептывается в молитвах у могилы, этого не может высказать ни одно слово; лишь покоящийся в вечно равной себе серьезности символ в состоянии провидчески намекнуть на это»[171]. Мертвый уже не стремится. Он не является больше временем, но все еще только пространством, чем-то *остановленным* или даже исчезнувшим, но ни в коем случае не стремящимся навстречу будущему; и оттого-то налицо остановленное в строжайшем смысле слова, камень, как выражение того, каким образом мертвое отражается в бодрствовании живых. Фаустовская душа ожидала бессмертия, наступающего после телесного конца, точно какого-то бракосочетания с бесконечным пространством, и она развоплощала камень в системе готических распорок — одновременно с параллельным следованием церковного пения[172], — пока он наконец не являл глазу страстный глубинный и высотный натиск этого саморастягивания. Аполлоническая душа хотела видеть умерших сожженными, уничтоженными, и именно поэтому на протяжении всей своей ранней эпохи она избегала каменных построек. Египетская душа видела себя странствующей по узкой и неумолимо предначертанной *жизненной тропе*, в которой ей приходилось однажды отчитываться перед судьями мертвых (125-я глава «Книги Мертвых»[173]). Такова была ее идея судьбы. Египетское бытие — это бытие *странника*, бредущего всегда в каком-то одном направлении; весь язык форм его культуры служит воплощению этого одного мотива. Его прасимвол, рядом с *бесконечным* пространством Севера и *телом* античности, скорее всего можно прояснить словом *путь*. Это очень странный и труднодоступный для западного мышления способ подчеркивать в сущности протяженности *только* направление глубины. Надгробные храмы Древнего Царства, в особенности мощный пирамидный храм 4-й династии, являют собой не рационально расчлененное пространство, как мечеть и собор, а некую ритмически расчлененную *последовательность* пространств. Сакральный путь, постоянно сужаясь, ведет от ворот у Нила через проходы, ряды, дворы, охваченные аркадами, и колонные залы к усыпальнице *, и равным образом храмы Солнца 5-й династии являются не «постройкой», а дорогой, отделанной мощными каменными породами **. Рядами тянутся нескончаемые рельефы и стенопись, настойчиво вынуждающие наблюдателя двигаться в определенном направлении; сфинксовые аллеи со львиными и бараньими головами, относящиеся к Новому Царству, преследуют ту же цель. Переживание глубины, играющее исключительную роль в кристаллизации египетской формы мира, было для египтянина столь строго подчеркнутым в линии направления, что пространство некоторым образом пребывало в процессе непрерывного осуществления. Эта даль *не* выглядит застывшей. Лишь продвигаясь вперед и становясь тем самым символом жизни, человек вступает в связь с каменной частью этой символики. «Путь» означает одновременно судьбу и третье измерение. Мощные стены, рельефы, ряды колонн, мимо которых он ведет, являются «длиной и шириной», т. е. просто ощущением, которое только рвущаяся вперед жизнь *растягивает* в мир. Таким образом шествующий в процессии египтянин переживает пространство до известной степени в его еще не соединенных элементах, в то время как грек, приносящий жертву *перед* храмом, вообще не ощущал его, а молящихся в соборе людей готических столетий оно окружает покоящейся бесконечностью. Оттого искусство это добивается *воздействия плоскостями*, и ничего большего, даже и там, где оно пользуется телесными средствами. Для египтянина пирамида над царским гробом была *треугольником*, некой чудовищной, завершающей путь, господствующей над ландшафтом *плоскостью*, исполненной могучей силы, с каковым представлением он к ней и приближался; колонны внутренних пролетов и дворов, выделяющиеся на темном фоне, вплотную расположенные и покрытые украшениями, производили впечатление исключительно вертикальных поверхностных полос, ритмически сопровождавших шествие жрецов; рельеф тщательно — и совершенно в противовес античному — вклинен в плоскость; в дальнейшем развитии от 3-й к 5-й династии он утончается от толщины пальца до толщины бумаги, пока наконец не *переходит* в плоскость *. Господство горизонтали, вертикали и прямого угла, избегание всякого рода ракурсов поддерживают двухмерный принцип и изолируют переживание пространственной глубины, которая совпадает с направлением пути и целью — *гробом*. Это искусство не допускает никаких отклонений, ослабляющих напряженность души.

Разве не то же самое — причем самым величественным языком, какой только можно себе представить, — силятся

* *Hölscher*, Grabdenkmal des Königs Chephren; *Borchardt*, Grabdenkmal des Sahurê; *Curtius*, Die antike Kunst, S. 45.

** T. 2, c. 340 сл.; *Borchardt*, Reheiligtum des Newoserrê; Ed. Meyer, Gesch. d. Altertums I, § 251.

* Relief en creux[174], ср. *H. Schäfer*, Von ägyptischer Kunst (1919), S. 41.

высказать все наши теории пространства? Это целая метафизика в камне, рядом с которой писаная — кантовская — производит впечатление какого-то беспомощного лепета.

И все-таки была культура, душа которой при всей своей глубокой внутренней неодинаковости достигла родственного прасимвола: китайская культура с ее воспринимаемым вполне в смысле направления глубины принципом дао *. Но в то время как египтянин проходит предначертанный железной необходимостью путь до конца, китаец *бродит* по своему миру; и оттого ему сопутствуют не каменные каньоны с гладко отполированными стенами, ведущими к божеству или гробнице предков, а сама приветливая природа. Нигде *ландшафт* не служил в такой степени непосредственным материалом для архитектуры. «Здесь на религиозной основе развилась величественная законосообразность и цельность всех строительных сооружений, которая повсеместно фиксировала аналогичную основную схему ворот, флигелей, дворов и павильонов одновременно со строго выдерживаемой осью Север — Юг всех закладок и которая привела наконец к такому грандиозному проектированию планов и господству над земельными участками и пространствами, что не мешало бы говорить о строительстве с учетом самого ландшафта» **. Храм не есть отдельное здание, но некое сооружение, в композиции которого холмы и водоемы, деревья, цветы и непременно определенным образом обработанные и расположенные камни играют столь же важную роль, что и ворота, стены, мосты и дома. Это единственная культура, где садоводство оказывается религиозным искусством большого стиля. Есть сады, отражающие сущность определенных буддистских сект ***. Только самой архитектурой ландшафта объясняется архитектура построек, их плоская самосплющенность и подчеркнутость крыши, как некоего себя самое

* Т. 2, с. 348 сл.

** *O. Fischer*, Chinesische Landschaftsmalerei (1921), S. 24. Большая трудность китайского — а равно и индийского — искусства состоит для нас в том, что все творения ранней эпохи, относящиеся к области Хуанхэ и возникшие между 1300 и 800 годами до Р. Х., а также творения добуддистской Индии бесследно исчезли. То, что мы называем сегодня китайским искусством, соответствует египетскому приблизительно со времен 20-й династии. Школы великих живописцев находят свои параллели в школах ваятелей времен саитской династии и Птолемеидов, также в скачка́х рафинированных и архаических вкусов, лишенных внутреннего развития. На примере Египта можно определить, до какой степени применимы обратные заключения к искусству ранней эпохи Чжоу и Вед.

*** *C. Glaser*, Die Kunst Ostasiens (1920), S. 181. Ср. *M. Gothein*, Geschichte der Gartenkunst (1914) II, S. 331 f.

несущего выражения. И как сплетенные пути сквозь ворота, по мостам, вокруг холмов и стен приводят все же в конце концов к цели, так и живопись ведет наблюдателя от одной детали к другой, тогда как египетский рельеф властно отсылает его в одном строго определенном направлении. «Картина в целом не должна быть увидена сразу. Последовательность во времени предполагает некую очередность пространственных частей, сквозь которую взгляду приходится блуждать от одной к другой» *. Египетская архитектура подчиняет себе ландшафт, китайская ластится к нему; но в обоих случаях именно направление глубины обеспечивает постоянное наличие переживания *становящегося* пространства.

8

Всякое искусство есть язык экспрессии **. Да к тому же в наиболее ранних своих отложениях, простирающихся глубоко в животный мир, это язык подвижного существа, замкнутый лишь в самом себе. Мысль о свидетеле вовсе не приходит в голову, хотя за его отсутствием потребность в самовыражении должна была бы умолкнуть. И даже в значительно более поздних состояниях часто вместо художника и зрителя встречается лишь множество производителей искусства. *Все* танцуют, лицедействуют и поют, и это говорит о том, что «хор», как совокупность действующих лиц, никогда не исчезал полностью из истории искусства. Лишь более высокое искусство решительным образом оказывается «искусством перед свидетелями», в особенности, как отметил однажды Ницше, перед наивысшим свидетелем: Богом *** [175].

Эта экспрессия бывает либо *орнаментом*, либо *имитацией*. Здесь *предел* ее возможностей, контраст которых в начальных стадиях едва ли еще ощутим. При всем

* *Glaser*, S. 43.

** Т. 2, с. 135 сл.

*** Даже монологическое искусство абсолютно одиноких натур есть в действительности разговор с самим собой в качестве некоего *Ты*. — Только в духовной атмосфере больших городов потребность в выражении подавляется потребностью в информации (т. 2, с. 135). Отсюда и возникает то тенденциозное искусство, которое гораздо поучать, наставлять на путь истины и доказывать, все равно, идет ли речь о социально-политических или об этических воззрениях, и против которого тогда в формуле «l'art pour l'art» снова ополчается не столько навык, сколько мнение, помнящее по крайней мере исконный смысл художественного выражения.

том имитация является безусловно чем-то более исконным, более расово близким. Имитация отталкивается от физиогномически схваченного *Ты*, непроизвольно манящего к совместному раскачиванию в жизненном такте; орнамент свидетельствует прежде всего о сознающем свою самобытность *Я*. Первая простерта далеко в животный мир, второй почти исключительно принадлежит человеку.

Имитация родилась из тайного ритма всего космического. Бодрствующему существу единство предстает разорванным и распряженным: неким «здесь» и неким «там», чем-то собственным и чем-то чужим, микрокосмом, соотнесенным с макрокосмом, как полюсами жизни, протекающей в ощущениях, и этот раскол восполняется ритмом подражания. Каждая религия есть устремленность бодрствующей души к силам окружающего мира, но совершенно того же добивается в торжественнейшие свои моменты и вполне религиозная имитация. Ибо речь идет об одинаковой внутренней подвижности, в которой вибрируют и сливаются воедино тело и душа, находящиеся здесь, и окружающий мир, расположенный там. Как птица покачивается в штормовом ветре, а пловец поддается выносящему удару волны, так при звуках маршевой музыки непреодолимый такт охватывает члены, и столь же заразительно действует подражание чужим гримасам и движениям, в чем именно дети обнаруживают незаурядное мастерство. Это может возрасти до того «пленительного» эффекта совместного пения, марширования и танцев, который единством чувства скрепляет множество отдельных людей в некое «мы». Но даже «удавшийся» портрет человека или изображение ландшафта возникают из прочувствованной гармонии между рисовальным движением и тайным трепетом живого оригинала. Это и есть физиогномический такт, который здесь *активизируется*, который предполагает наличие знатока, разоблачающего в игре поверхности идею, саму *душу* чуждого. В известные моменты самоотрешенности все мы оказываемся знатоками подобного рода, и тогда, в неуловимо ритмические мгновения вслушивания в музыку или всматривания в чью-то мимику, нам внезапно открываются тайны бездны. Всякое подражание хочет *обманывать*, а обман идет от обмена. Это само-перемещение в какое-то чуждое «оно», этот обмен местами и существами, в результате которого теперь один живет в другом, представляя или изображая его, пробуждает полное чувство гармонии, возрастающее от молчаливого самозабвения до буйного смеха и доходящее вплоть до самых глубин эротического, которое уже неотделимо от творческой силы художника. Так возникают

круговые народные пляски — из подражания брачным танцам глухаря возник баварский шуплаттлер с прихлопыванием по голенищам сапог; но совершенно аналогичное имел в виду и Вазари, воздающий хвалу Чимабуэ и Джотто за то, что они первыми начали снова подражать «природе»[176], той самой природе первых людей, о которой сказал тогда Мейстер Экхарт: «Бог изливается во все творения, и оттого все сотворенное есть Бог»[177]. То, что мы лицезрим как движение в окружающем мире и предугадываем тем самым в его внутреннем значении, мы воспроизводим в движении. Поэтому всякая имитация есть лице-действо в самом широком смысле слова. Мы лицедействуем движением кисти или резца, голосом в пении, повествовательной интонацией, стихами, игрой, танцем. Но то, что мы *переживаем* с помощью зрения и слуха, всегда оказывается какой-то чужой душой, с которой мы соединяемся. Только расплющенное мыслью и обездушенное искусство мировых городов переходит к натурализму в нынешнем смысле слова: оно подражает внешним раздражителям, научно определимому составу чувственных примет.

И вот на фоне имитации явственно выделяется орнамент, который уже не следует, но *оцепенело противится* потоку жизни. Вместо физиогномических черт, перенятых из чужого существования, появляются устойчивые мотивы, *символы*, отчеканиваемые на нем. Цель состоит не в обмане, а в заклятии. *Я* пересиливает *Ты*. Подражание есть только *говорение*, чьи средства рождены потребностями момента и не повторяются; орнаментика же *пользуется* отделенным от процесса говорения *языком*, некой сокровищницей форм, обладающих долговечностью и не поддающихся произволу отдельного человека *.

Подражать себе, копировать себя позволяет только *живое*, и притом в движениях, через которые оно открывается чувствам художников и зрителей. В этом отношении имитация принадлежит времени и направлению; все это танцевание, рисование, исполнение, изображение предстает зрению и слуху в линии непреложной направленности, и оттого высшие возможности имитации кроются в подражании судьбе, все равно, идет ли речь о тонах, стихах, о портрете или о разыгранной сцене **. Орнамент, напротив, выглядит чем-

---

* Т. 2, с. 138 сл. В связи с последующим: *Worringer*, Abstraktion und Einfühlung, S. 66 ff.

** Поскольку подражание является самой жизнью, оно также исчезает в момент своего осуществления — падает занавес — и предается либо забвению, либо же, если результатом его было долговечное художественное произведение, истории искусства. От песен

то ускользающим от времени: чистой, фиксированной, пребывающей протяженностью. В то время как имитация выражает нечто *в самом процессе своего осуществления*, орнамент способен на это лишь в готовом и осязаемом виде. Это — само сущее, не обнаруживающее и малейших следов своего возникновения. Всякая имитация имеет начало и конец, орнамент обладает только длительностью. Поэтому предметом подражания может стать только *отдельная* судьба, вроде судьбы Антигоны или Дездемоны. Означить себя в орнаменте, в символе, может только идея судьбы вообще, скажем античной судьбы — в дорической колонне. Одна имеет своей предпосылкой талант, другая наряду с ним еще и поддающееся изучению знание.

Существует грамматика и синтаксис языка форм всех строгих искусств, с соответствующими правилами и законами, с внутренней логикой и традицией. Это относится не только к цехам каменщиков, строивших дорические храмы и готические соборы, к школам ваятелей Египта *, Афин, северофранцузской кафедральной пластики, китайских и античных живописцев и аналогичным школам в Голландии, на Рейне и во Флоренции, но также и к строгим правилам скальдов и миннезингеров с их ремесленной выучкой и навыками, притом не только по части фразировки и просодики, но и во всем, что касается языка жестов и выбора образов **, к повествовательной технике индийского, гомеровского и кельтско-германского эпоса, к структурным и интонационным особенностям готической проповеди, как немецкой, так и латинской, и, наконец, к античной ораторской прозе *** и правилам французской драмы. В орнаментальности художественного произведения снова отсвечивает сакральная каузальность макрокосма, каковой она предстает восприятию и пониманию людей особого рода. То и другое имеет систему. То и другое пронизано исконными чувствованиями *религиозного*

и плясок старых культур не сохранилось ничего, от их образов и поэтических творений осталось лишь немногое, но даже это немногое содержит в себе почти только орнаментальную сторону изначальной имитации: лишь текст великой драмы, а не образ ее и звучание, лишь слова стихотворения, а не его исполнение, лишь — в лучшем случае — нотную запись музыки, а не тембр инструментов. Существенное непреложно исчезает, а каждое «повторение» оказывается чем-то новым и иным.

* О мастерской Тутмеса в Тель-эль-Амарне ср. Mitt. d. Deutsch. Orient-Ges. n° 52, S. 28 ff.

** *K. Burdach,* Deutsche Renaissance, S. II. Равным образом и все изобразительное искусство готического периода обладает твердой типикой и символикой.

*** *E. Norden,* Antike Kunstprosa, S. 8 ff.

среза жизни: *боязнью* и любовью *. Настоящий символ может либо внушать страх, либо освобождать от страха. «Правильное» избавляет, «ложное» мучает и подавляет. Напротив, подражательная сторона искусств ближе к собственно расовым чувствованиям: *ненависти* и любви. Отсюда берет свое начало противоположность *безобразного* и *прекрасного*. Она относится исключительно к живому, чей внутренний ритм отталкивает или манит, даже если речь идет об облаках, повисших в вечерних сумерках, или о работающей без остановки машине. Подражание прекрасно, орнамент *значителен*. В этом разница между направлением и протяженностью, логикой органического и неорганического, жизнью и смертью. То, что находят прекрасным, «достойно подражания». Тихо резонируя, оно соблазняет к копированию, подпеванию, повторению; оно «учащает биение сердца» и вселяет в тело дрожь. Оно пьянит до избытка ликования, но поскольку оно принадлежит ко времени, то и ему отведено «свое время». Символ длится; прекрасное же исчезает с биением пульса того, кто, следуя космическому ритму, ощущает его таковым, будь то отдельный человек, сословие, народ или раса. Суть не только в том, что «красота» античной пластики и поэзии оказывается в античной оптике чем-то иным, нежели для нас, и невосполнимо потерянным вместе с античной душой,— ведь то, что мы в них «находим прекрасным», есть в свою очередь присущая лишь нам тенденция; суть не только в том, что нечто являющееся для одного типа жизни прекрасным предстает другому типу безразличным или безобразным, как вся наша музыка для китайцев или мексиканская пластика для нас, а в том, что для одной и той же жизни привычное, *обыденное* в качестве чего-то долговечного никогда не прекрасно.

Только таким образом и проявляется контраст этих обеих сторон всякого искусства во всей своей глубине: подражание одушевляет и оживотворяет, орнамент чарует и убивает. То «становится», этот «есть». Оттого первое родственно любви, прежде всего — в песне, опьянении и пляске — *половой любви*, в которой существование повернуто лицом к будущему, а второй — заботе о минувшем, воспоминанию **, *погребению*. Прекрасное ищут с вожделеющей тоской, значительное внушает страх. Поэтому нет более задушевной противоположности, чем *дом живых и дом мертвых* ***. Крестьянский дом **** и дальше знатный двор, пфальц и бург суть скорлупы жизни, бессознательное выражение струящейся

* Т. 2, с. 321.

** Отсюда орнаментальный характер шрифта.

*** С. 351.

**** Т. 2, с. 105.

в жилах крови, к которому не приложило руки и которое не в силах изменить никакое искусство. Идея семьи выступает в горизонтальной проекции прадома, внутренняя форма рода — в горизонтальной проекции деревень, по которой даже спустя столетия и поверх множества сменяющихся поколений опознается раса основателей *, жизнь нации и ее структура — в горизонтальной — не вертикальной, силуэтной! — проекции города **. На другой стороне в неподвижных символах смерти, в погребальной урне, саркофаге, надгробном памятнике и могильном храме ***, и уже поверх этого в храмах богов и соборах, *представляющих собой сплошной орнамент*, уже не выражение какой-то расы, а язык конкретного миросозерцания, насквозь чистое искусство — тогда как крестьянский дом и бург не имеют с искусством ничего общего **** — развивается орнаментика большого стиля.

Упомянутые дом и бург скорее всего суть сооружения, *в которых* делается искусство, и притом собственно подражательное искусство: ведийский, гомеровский, германский эпос, героическая песнь, деревенский и рыцарский танец, шпильманская поэзия. Собор, напротив, *есть* не просто искусство, но единственное, в котором *нет* и следа имитации. Только оно являет собой исключительное напряжение пребывающих форм, исключительно трехмерную логику, выражающуюся в ребрах, плоскостях и пространствах. Искусство деревень и бургов возникает из причуд мгновения, из смеха и шалостей за обеденным столом и во время игры и настолько связано со временем, что трубадур придумывает себе свое имя, а сама *импровизация* — как и нынче еще в цыганской музыке — оказывается не чем иным, как расой, изливающей волею момента душу чужим чувствам. Этой свободной творческой силе сакральное искусство противополагает строгую *школу*, каждый выученик которой служит логике вневременных форм, как в гимне, так и в зодчестве и ваянии. Оттого ранняя культовая постройка предстает во всех культурах действительным средоточием истории стиля. В бургах стилем обладает жизнь, а не сооружение. Горизонтальная проекция городов есть отражение *судеб* народа; лишь вырисовывающиеся в силуэтах башни и купола рассказывают о *логике*

* Таковы славянские кольцевые деревни и германские радиальные деревни восточнее Эльбы. Распространенность круглых хижин и прямоугольных домов в древней Италии позволяет также судить о многих событиях гомеровской эпохи.

** Т. 2, с. 108 сл.

*** С. 328.

**** Т. 2, с. 142 сл.

в картине мира их строителей, последних причинах и действиях в их вселенной.

В обители живых камень служит мирской *цели*; в культовой постройке он есть *символ* *. Ничто так не повредило истории великих архитектур, как то, что ее считали историей технических приемов строительства, а не историей строительных идей, заимствовавших повсюду свои технические выразительные средства. Аналог этому мы находим в истории музыкальных инструментов **, которые также совершенствовались, постоянно равняясь на музыкальный язык. Были ли клиновидно разрезанный свод, контрфорс и конический купол специально разработаны для какого-то большого архитектурного стиля или их просто обнаружили в готовом виде где-то поблизости или вдалеке и использовали — для истории *искусства* это так же безразлично, как и вопрос, связано ли *техническое* происхождение смычковых инструментов с Аравией или с кельтской Британией. Пусть дорическая колонна ремесленнически позаимствована у храмов египетского Нового Царства, позднеримское купольное сооружение — у этрусков, а флорентийский крытый двор — у североафриканских мавров — все равно дорический периптер, Пантеон и Палаццо Фарнезе принадлежат совершенно иному миру; они служат художественному выражению прасимвола трех культур.

9

Таким образом, каждая ранняя эпоха представлена *двумя* собственно орнаментальными, а не подражательными искусствами: строительным и декоративным. Во мраке предшествующих времен, отмеченном веками предчувствий и чреватости, к орнаментике в более узком смысле слова относится *только* мир стихийной выразительности. Эпоха Каролингов представлена *исключительно* этим миром. Ее архитектурные тщания несут на себе печать «междустилья». Им недостает идеи. И равным образом с утратой всех микенских построек мы не понесли никаких потерь в плане истории искусства ***. Но с наступлением великой культуры *орнаментальное зодчество* приобретает вдруг такую выразительную мощь, что

* С. 285 сл.

** С. 212 сл.

*** Это не в меньшей степени относится к сооружениям эпохи египетских тенетских династий и селевкидско-персидским храмам Солнца и Огня, воздвигнутым в дохристианские столетия.

голая декорация в испуге отступает почти на столетие. Сотворенные из камня пространства, плоскости и грани говорят *сами по себе*. В надгробном храме Хефрена математическая простота достигает кульминации: сплошь и рядом прямые углы, квадраты, прямоугольные пилястры; никаких украшений, никаких надписей, никаких переходов. Лишь несколько поколений спустя смягчающий напряженность рельеф осмеливается вторгнуться в священную магию этих пространств. И это же относится к благородному романскому стилю Вестфалии и Саксонии (Хильдесхейм, Гернроде, Паулинцелла, Падерборн), южной Франции и норманнов (Норвич, Петерборо в Англии), стилю, сумевшему с неописуемой внутренней энергией и достоинством вложить весь смысл мира в *одну* линию, *одну* капитель, *одну* арку.

Лишь на самой вершине раннего мира форм соотношение начинает упорядочиваться таким образом, что господство переходит к зданию, а богатый орнамент, и притом орнамент в самом широком смысле этого слова, оказывается у него на службе. Ибо сюда относятся уже не только античный *разовый* мотив со своей невозмутимо рассчитанной симметрией или меандрическим сложением*, *обвивающая плоскость* арабеска и не лишенный сходства с ней плоскостной узор в культуре майя, «узор грома» и прочие мотивы из ранней эпохи Чжоу, лишний раз доказывающие, что древнекитайская архитектура представляет собой архитектурную трактовку ландшафта, и совершенно однозначно приобретающие смысл лишь благодаря линиям окаймляющего сада, в которые были вкомпонованы бронзовые вазы. Орнаментальными воспринимаются уже и лики воителей на дипилоновых вазах, и в гораздо большей степени *скопления* статуй готических соборов. «Глазу зрителя были явлены фигуры, вписанные в пилястры, и эти пилястровые фигуры располагались по отношению к зрителю в последовательный ряд, словно ритмические стыки какой-то возносящейся к небу и раззвучивающейся во все стороны симфонии»**. Складки одежды, жесты, типы ликов, но также строение гимнических строф и параллельное ведение голосов в церковном пении — все это есть орнамент на службе у всепокоряющей зодческой мысли***. Лишь к началу поздних времен чары большого

* Сюда: *Worringer*, Formprobleme der Gotik, S. 36 ff.

** Dvorák, Idealismus und Naturalismus in der got. Skulptur u. Malerei, Hist. Zeitschrift, 1918, S. 44 f.

*** К орнаменту в высшем смысле принадлежит, наконец, *шрифт*, а значит, и *книга*, которая представляет собой доподлинную параллель к культовой постройке и в качестве художественного произведения всегда появляется вместе с этой последней или с ней

орнамента были разрушены. Архитектура фигурирует уже в *группе* городских, светских обособленных искусств, все больше отдающихся услужливой и остроумной подражательности и приобретающих тем самым личный характер. Об имитации и орнаменте можно сказать то же, что было сказано выше о времени и пространстве: время рождает пространство, пространство же убивает время*. Поначалу застывшая символика заковала в камень все живое. Телу готической статуи вовсе нет надобности жить; оно представляет собой лишь некое фигурное образование в форме человека. Теперь уже орнамент утрачивает всю свою сакральную строгость и все больше и больше становится украшением архитектурного обстания аристократической и изобилующей формами жизни. *Только в этом качестве*, именно как нечто декоративное, и был перенят вкус Ренессанса придворным и патрицианским — но и только им одним! — миром Севера**. Орнамент в эпоху Древнего Царства имеет совершенно иное значение, чем в эпоху Среднего, равно как и в геометрическом стиле — совершенно иное, чем в эллинизме, и совершенно иное же для нас к 1200 году, чем к 1700 году. И даже архитектура под конец начинает живописать и музицировать, а формы ее как бы норовят в любое время подражать чему-либо из картины окружающего мира. Так познается путь, ведущий от ионийской к коринфской капители и от Виньолы через Бернини к рококо.

С наступлением цивилизации подлинный орнамент наконец угасает, а вместе с ним и *большое* искусство вообще. Переход, в той или иной форме имеющий место в *каждой* культуре, представлен *«классицизмом и романтикой»*. Первый означает грезы по орнаменту — правилам, законам, типам,— который давно уже стал архаичным и бездушным, вторая сводится к мечтательной имитации — не жизни, а какой-то *более ранней имитации*. Вместо архитектурного стиля выступает архитектурный вкус. Живописные приемы,

же и отсутствует (т. 2, с. 182 сл., 296 сл.). Шрифт олицетворяет не созерцание, а *понимание*. Этими знаками символизируются не сущности, а абстрагированные от них посредством слов понятия, и поскольку моделью погрязшего в лингвистических привычках человеческого ума является неподвижное пространство, то прасимвол культуры нигде — за исключением каменных построек — не выражается в более чистом виде, чем в шрифте. Совершенно невозможно понять историю арабески, оставляя без внимания историю неисчислимых характеров арабского шрифта, а история египетских и китайских письменных знаков, их расстановки и применения неотделима от истории стиля этих культур.

* С. 335.

** Т. 2, с. 363.

писательский стиль, старые и новые, местные и чужеродные формы меняются вместе с модой. Нет внутренней необходимости. Нет больше «школы», так как всякий выбирает мотивы где и как попало. *Искусство становится прикладным искусством*, и притом во всем своем объеме: в архитектуре и музыке, в стихах и драме. Под конец возникает целая сокровищница изобразительных и литературных форм, используемых со вкусом, но без более глубокой значимости. В этой последней форме, полностью уткнувшейся в тупик истории и развития, и предстает нам художественно-промышленный орнамент в узорных вышивках восточных ковров, в персидских и индийских работах по металлу, в китайских фарфоровых изделиях, но также в египетском (и вавилонском) искусстве, каким его застали греки и римляне. Чистым прикладным искусством выглядит минойское искусство Крита, этот северный отпрыск египетского вкуса со времен гиксосов, и исключительно та же роль комфортабельной привычки и умного баловства отведена «одновременному» эллинистически-римскому искусству со времен Сципиона и Ганнибала. От роскошной системы балок форума Нервы в Риме до более поздней провинциальной керамики Запада имеет место все то же совершенствование неизменного прикладного искусства, которое прослеживается также в Египте и исламском мире и существование которого следует предположить в Индии и Китае в столетиях, наступивших после Будды и Конфуция.

10

Теперь, как раз из различия между собором и пирамидным храмом при всем их глубоко внутреннем сродстве, становится понятным мощный феномен фаустовской души, глубинный натиск которой не околдовывается чарами прасимвола пути, но с самого момента рождения устремляется через все границы оптически связанной чувственности. Можно ли найти что-либо более чуждое смыслу египетского государства, чью тенденцию хотелось бы назвать возвышенной трезвостью, чем политическое честолюбие великих саксонских, франконских императоров и Штауфенов, погибших в перелете над всякими государственными реалиями? Признание границы было бы для них равносильно унижению самой идеи их господства. Бесконечное пространство, как прасимвол, во всей своей неописуемой мощи вступает здесь в круг деятельно-политического существования, и к ликам Оттонов, Конрада II, Генриха VI и Фридриха II можно было

бы прибавить норманнов, как покорителей России, Гренландии, Англии, Сицилии и почти что Константинополя, а также великих пап Григория VII и Иннокентия III, которые стремились отождествить все зримые сферы своей власти с известными тогда пределами мира. Это отличает гомеровских героев с их столь узким географическим кругозором от постоянно блуждающих в бесконечном героев сказаний о Граале, Артуре и Зигфриде. Это же отличает и крестовые походы, когда воители с берегов Эльбы и Луары отправлялись верхом на край света, от исторических событий, которые легли в основу Илиады и локальную узость и обозримость которых можно наверняка вывести из стиля античной душевности.

Дорическая душа осуществляла символ телесно явленной отдельной вещи, отказываясь от всякого рода больших и обладающих обширным радиусом действия творений. Есть достаточно веская причина тому, что первая послемикенская эпоха ровным счетом ничего не оставила после себя нашим археологам. Ее окончательное выражение — дорический храм, производящий в качестве массивного образования среди ландшафта исключительно внешнее впечатление и отрицающий художественно недооцененное пространство как μὴ ὄν, как то, чему и вовсе не следовало бы быть. Египетский ряд колонн подпирает потолок зала. Грек позаимствовал этот мотив и приспособил его к своему замыслу, вывернув тип здания как перчатку. Внешнее расположение колонн есть в некотором роде остаток отвергнутого интерьера *.

В противоположность этому магическая и фаустовская душа позволяли своим каменным галлюцинациям возноситься в виде сводчатых перекрытий осмысленных внутренних пространств, структура которых предвосхищает дух обеих математик — алгебры и анализа. В излучающемся из Бургундии и Фландрии способе постройки ребристый крестовый свод со своими распалубками и контрфорсами знаменует конец замкнутого, предопределенного чувственно осязаемыми поверхностями пространства вообще **. В магическом

* Пожалуй, нет никакого сомнения в том, что греки, придя от антового храма к периптеру, что по времени совпало с освобождением объемной пластики от явно египетских образцов рельефообразности, свойственной еще фигурам Аполлона, находились под сильным влиянием египетских *рядов* колонн. Это, впрочем, не ставит под сомнение факт, что сам мотив античной колонны и античное применение принципа рядов представляют собой нечто вполне самостоятельное.

** Ограниченного пространства, а не камня: *Dvorák*, Hist. Ztschr. 1918, S. 17f.

интерьере «окна представляют собой просто негативный момент, какую-то нисколько не достигшую еще уровня художественной формы полезную форму, грубо говоря, не больше, чем отверстия в стене» *. Там, где без них практически нельзя было обойтись, они в целях художественного впечатления прикрывались хорами, как в восточной базилике. *Архитектура окна* — один из наиболее значительных символов фаустовского переживания глубины, принадлежащий исключительно только этому переживанию. Здесь ощутимо выступает воля к прорыву из внутренней замкнутости в беспредельное, как позднее к тому же стремилась и ставшая под этими сводами родной музыка контрапункта, бестелесный мир которой навсегда остался миром ранней готики. Повсюду, даже в более поздние времена, когда полифоническая музыка достигла наивысшего расцвета, как в Страстях по Матфею, Героической симфонии, Тристане и Парсифале Вагнера, она становилась *соборной* и возвращалась к своим истокам, к каменному языку эпохи крестовых походов. Вся мощь глубокомысленной орнаментики с ее причудливо зловещими превращениями растений, животных и людей (Сен-Пьер в Муассаке), отрицающей ограничительное действие камня, растворяющей линии в мелодиях и вариациях темы, фасады — в многоголосых фугах, телесность статуй — в музыке складок одеяний, понадобилась для того, чтобы окончательно изгнать античный налет телесности. Только это и придает гигантским витражам соборов с красочной, *просвеченной, стало быть, совершенно нематериальной живописью* их глубокий смысл — искусство, никогда и нигде не повторяющееся и являющее сильнейший из всех мыслимых контрастов античной фрески. Это отчетливее всего видно, например, в парижской Sainte Chapelle [178], где рядом со светящимся стеклом камень почти исчезает. В противоположность фреске, этой телесно сросшейся со стеною картине, краски которой производят впечатление материи, здесь нам встречаются краски, исполненные пространственной свободы органных звуков, полностью отрешенные от посредничества несущей плоскости, и лики, вольно парящие в безграничном. Сравним теперь с фаустовским духом этих почти бесстенных, высокосводчатых, красочно мерцающих, устремленных к хору церковных кораблей впечатление, получаемое от арабских — следовательно, древнехристианско-византийских — купольных построек. Даже висячий купол, как бы свободно реющий над базиликой или восьмиугольником, означает преодоление античного принципа естественной тяжести, выраженного

* *Dehio*, Gesch. d.d.Kunst I, S. 16.

в соотношении колонны и архитрава. Здесь также отрицается всякая телесность в сооружении. Налицо полное отсутствие «внешнего». Но плотно состыкованная со всех сторон стена тем решительнее замыкает полость, за пределы которой не прорывается ни один взгляд, ни одно упование. Призрачно запутанное пересечение форм шара и многоугольника, тяжесть, невесомо парящая над землей на каменном кольце и плотно запирающая внутреннее пространство, утаивание всех тектонических линий, маленькие отверстия в самом верху свода, сквозь которые просачивается неопределенный свет, лишь беспощаднее подчеркивающий огороженность пространства,— такими предстают перед нами шедевры этого искусства, Сан-Витале в Равенне, Св. София в Византии, Пещерный Храм [179] в Иерусалиме. Вместо египетских рельефов с их чисто плоскостной обработкой, тщательно избегающей всякого ракурса, намекающего на боковую глубину, вместо втягивающей внешнее мировое пространство оконной росписи соборов мерцающие мозаики и арабески с преобладающим в них золотым тоном одевают все стены и окунают полость в сказочную неопределенную призрачность, остававшуюся всегда столь соблазнительной для северного человека во всяком мавританском искусстве.

11

Итак, явление *большого* стиля коренится в сущности макрокосма, в прасимволе *большой* культуры. Тот, кто способен ценить содержание слова, обозначающего не устойчивость формы, а *историю* формы, едва ли поставит в зависимость фрагментарные и хаотические художественные проявления первобытного человека со всеобъемлющей определенностью такого стиля во всем его развитии в череде столетий. Только воздействующее как нечто цельное в смысле выражения и значения искусство больших культур — и уже отнюдь не одно только искусство — обладает стилем.

К органической истории стиля принадлежит некое «до», «вне» и «после». «Табличка быка» из 1-й египетской династии не является еще «египетской» *. Лишь начиная с 3-й династии произведения обретают стиль, притом внезапно и вполне определенно. Равным образом и искусство Каролингов пребывает в «междустилье». Что бросается в глаза, так это зондирование, проба различных форм, при полном отсутствии внутренне необходимого выражения. Творец Аахенского

* *H. Schäfer*, Von ägyptischer Kunst I, S. 15f.

Мюнстера «мыслит уверенно, строит уверенно, но чувствует он не уверенно» *. Церковь Марии в Вюрцбургском аббатстве (около 700 года) имеет свою параллель в Салониках (Св. Георгий); церковь Жерминьи де Пре (около 800 года) с куполом и подковообразной аркой выглядит почти мечетью. Время между 850—950 оказывается брешью в объеме всего Запада. Также и русское искусство по сей день пребывает в «междустилье». Примитивная, распространенная от Норвегии до Маньчжурии деревянная постройка с отвесной, восьмиугольной шатровой крышей подвергается натиску напирающих через Дунай византийских и через Кавказ армяно-персидских мотивов. Избирательное сродство между русской и магической душой, пожалуй, еще ощутимо, но прасимвол русскости, *бесконечная равнина* **, не находит пока твердого выражения как в религиозном, так и в архитектоническом отношении. Холмообразная церковная крыша почти не выделяется на фоне ландшафта, и торчат на ней шатровые коньки с «кокошником», маскирующие и нейтрализующие обращенность вверх. Они не возносятся, подобно готическим башням, и не покрывают, подобно куполам мечети, но именно «торчат», подчеркивая этим горизонтальность строения, которому угодно быть на виду с *исключительно внешней* стороны. Когда Синод к 1670 году запретил шатровые крыши и предписал ортодоксальные луковицы, на тонкий цилиндр были насажены тяжелые купола, в каком угодно количестве *** «торчащие» **** на плоскости крыши. Это еще не стиль, но обещание стиля, пробуждающегося только с начальными манифестациями собственно русской религии.

На фаустовском Западе пробуждение свершилось незадолго до 1000 года. Романский стиль сложился разом. Вместо расплывающегося членения пространства неуверенной горизонтальной проекцией внезапно появляется тугая динамика пространства. Экстерьер и интерьер с самого же начала

* *Frankl*, Baukunst des Mittelalters (1918), S. 16ff.

** Т. 2, с. 361. Отсутствие какой-либо вертикальной тенденции в русском жизнечувствовании проявляется и в былинном образе Ильи Муромца (т. 2, с. 231). Русский начисто лишен отношения к Богу-*Отцу*. Его *этос* выражен не в сыновней, а в исключительно братской любви, всесторонне излучающейся в человеческой плоскости. Даже Христос ощущается как брат. Фаустовское, совершенно вертикальное стремление к личному совершенствованию представляется подлинному русскому тщеславным и непонятным. Вертикальная тенденция отсутствует и в русских представлениях о государстве и собственности [180].

*** На кладбищенской церкви в Кижах число их достигает 22.

**** *J. Grabar*, Gesch. der russ. Kunst (1911, на русск. яз.) I—III. *Eliasberg*, Russ. Baukunst (1922), Einleitung.

соотнесены в строгой пропорции, так что стена, как ни в одной другой культуре, проникнута языком форм; с самого начала определена значимость окон и башен. Идея формы оказывалась непреложной данностью, предстояло лишь ее развитие.

Творческим актом аналогичной бессознательности и символической мощи ознаменовано начало и египетского стиля. Прасимвол пути внезапно вторгается в жизнь с наступлением 4-й династии (2930 до Р. Х.). Мирообразующее переживание глубины, присущее этой душе, получает свое содержание от фактора самого направления: глубина пространства в качестве застывшего времени, даль, смерть, сама судьба овладевают выражением; чисто чувственные измерения длины и ширины становятся сопутствующей плоскостью, сужающей и предуказующей путь судьбы. Столь же неожиданно к началу 5-й династии возникает и египетский барельеф, рассчитанный на ближнюю видимость и своим порядковым расположением принуждающий наблюдателя отмерять шагами плоскость стены в предписанном направлении *. Более поздние ряды сфинксов и статуй, пещерные и террасовые храмы неизменно усиливают тенденцию к единственной дали, известной египтянину,—к гробу, к смерти. Учтем при этом, что уже в раннюю эпоху могучие стержни в рядах колонн разделены ровно на столько, чтобы *прикрывать* боковые просветы. Подобное не повторялось уже ни в одной другой архитектуре.

Величие этого стиля представляется нам чем-то неподвижным и неизменным. Безусловно, он покоится по ту сторону всяческой страсти, все еще ищущей и страшащейся и таким образом сообщающей побочным деталям какую-то неутомимую личностную подвижность в ходе столетий; но несомненно и то, что фаустовский стиль — также являющий единство от самых ранних побегов романского стиля до рококо и ампира — со своим беспокойством и непрекращающимся поиском чего-то показался бы египтянину гораздо более однообразным, чем мы в состоянии себе представить. Не будем забывать, что из допущенного здесь понятия стиля следует, что романика, готика, Ренессанс, барокко, рококо

* Ясность замысла египетской и западной истории позволяет сравнивать их вплоть до отдельных деталей, что само по себе могло бы стать темой, вполне достойной исследования по истории искусства. 4-я династия строгого стиля пирамид (2930—2750, Хеопс, Хефрен) соответствует романскому стилю (980—1100); 5-я династия (2750—2625, Сахура) — ранней готике (1100—1230); 6-я династия, эпоха расцвета архаического изобразительного искусства (2625 до 2475, Пиопи I и II) — зрелой готике (1230—1400).

суть только ступени *одного и того же* стиля, в котором мы естественным образом подмечаем прежде всего перемены, а глаз иначе устроенного человека — постоянное. Бесчисленные реконструкции романских зданий в стиле барокко, а позднеготических в стиле рококо, не несущие в себе ничего крикливого; внутреннее единство северного Ренессанса и такое же единство крестьянского искусства, в которых готика и барокко стали полностью идентичными; улицы старых городов, фронтоны и фасады которых при всей пестроте стилей образуют чистую гармонию; и, наконец, невозможность в отдельных случаях вообще различать романский стиль и готику, Ренессанс и барокко, барокко и рококо — все это фактически доказывает, что «фамильное сходство» названных периодов гораздо значительнее, чем это представляется самим родственникам.

Египетский стиль сугубо *архитектоничен* вплоть до самого угасания этой души. Он — единственный, где рядом с архитектурой полностью отсутствует декоративный орнамент. Он не допускает никаких отклонений в сторону занимательных искусств, никакой станковой живописи, никаких бюстов, никакой светской музыки. В античности с ионикой центр тяжести в формировании стиля переходит от архитектуры к не зависящей от нее пластике; в барокко он переходит к музыке, язык форм которой, в свою очередь, господствует над всем зодчеством XVIII века; у арабов, начиная с Юстиниана и персидского царя Хосрова Ануширвана, арабеска сводит все формы архитектуры, живописи и пластики к чисто стилистическим впечатлениям, которые мы сегодня смогли бы назвать художественно-кустарными. В Египте господство архитектуры остается неоспоримым. Она только смягчает свой язык. В залах пирамидных храмов 4-й династии (пирамида Хефрена) стоят ничем не приукрашенные столбы с острыми краями. В постройках 5-й династии (пирамида Сахура) появляется *растительная колонна*. Окаменелые лотосы и пучки папируса, окруженные пурпуровыми стенами, исполински вырастают из просвечивающего алебастрового пола, означающего воду. Потолок украшен птицами и звездами. Священный путь от ворот до склепа — картина жизни — представляет собой поток. Это сам Нил, сливающийся воедино с прасимволом направления. Дух материнского ландшафта соединяется с рожденной из него душой. В Китае вместо мощных пилоновых стен, встречающих приближающегося угрожающе узкими воротами, выступает «стена призраков» (инь-пи), маскирующая вход. Китаец *прошмыгивает* в жизнь с самого момента следования дао жизненной тропы; и как Нильская долина относится к холмистым равнинам ландшафта Хуанхэ, так и закованный в камень храмовый путь относится к переплетенным тропам китайской садовой архитектуры. Совершенно аналогичным образом евклидовское бытие античной культуры таинственно связано со множеством мелких островов и предгорий Эгейского моря, а вечно блуждающая в бесконечном страстность Запада — с широкими франконскими, бургундскими и саксонскими равнинами.

12

Египетский стиль — выражение *отважной* души. Его строгость и мощь никогда не ощущалась и не подчеркивалась египетским человеком. Дерзали на всё, но молчали об этом. Напротив, в готике и барокко преодоление тяжести становится непрерывно осознанным мотивом языка форм. Драма Шекспира громко глаголет об отчаянной борьбе между волей и миром. Античный человек был слаб перед «силами». Катарсис страха и сострадания, *выдох аполлонической души* в самый миг перипетии — таковым, по Аристотелю, оказывалось действие аттической трагедии. Когда греку доводилось бывать свидетелем зрелища, как некто, кого он *знал* — ибо каждый знал миф и его героев и жил в нем,— бессмысленно растаптывался роком, даже и не думая сопротивляться силам, и героически погибал, упорствуя в великолепной позе, в его евклидовской душе свершалось нечто удивительно возвышенное. Если жизнь не стоила и гроша, то тем более ценным представал *величественный жест*, с которым ее теряли. Ничего не хотели и ни на что не дерзали, но находили опьяняющую красоту в том, чтобы *сносить* тяготы. Уже образ страстотерпца Одиссея, а в гораздо большей степени прообраз эллинского человека, Ахилла, свидетельствуют об этом. Мораль киников, Стои, Эпикура, общеэллинский идеал софросюне и атараксии, Диоген в своей бочке, поклоняющийся θεωρία [181],— все это переодетая трусость перед всякого рода тяготами и ответственностью и нечто весьма отличное от гордости египетской души; по сути, аполлонический человек уклоняется от жизни, вплоть до самоубийства, которое *только в этой культуре* — если снова отвлечься от родственных индийских идеалов — обрело ранг высокого нравственного поступка и обхаживалось с торжественностью сакрального символа; дионисическое опьянение выглядит насильственным заглушением чего-то внушающего опасения, о чем и знать не знала египетская душа. И оттого культура эта предстает культурой малого, легкого,

простого. Ее техника, в сопоставлении с египетской и вавилонской, представляет собой какой-то остроумный пустяк *. Ее орнамент столь скуден на изобретательность, как ни один другой. Богатство типов ее пластики, выдержанных по уровню и качеству, можно сосчитать на пальцах. «При кричащей скудости форм дорического стиля, хотя в самом начале развития им и следовало быть более незначительными, чем позднее, все вращается вокруг пропорций и меры» **. Но и здесь какая ловкость в изворотливости! Греческая архитектура с ее соразмерностью опоры и тяжести и свойственной ей мелкомасштабностью производит впечатление постоянного увертывания от сложных тектонических проблем, которых с каким-то смутным чувством долга прямо-таки домогались на берегах Нила, а позже на Крайнем Севере и которые были известны и людям микенской эпохи, и не пытавшимся избегать их. Египтянин любил твердую каменную породу колоссальных сооружений; останавливать свой выбор только на труднейшем — это отвечало его самосознанию; грек уклонялся от этого. Его архитектура искала поначалу мелких задач, потом она и вовсе затихла. Если сравнить ее во всем объеме с совокупностью египетского, мексиканского или даже западного зодчества, то нельзя будет надивиться ничтожности развития стиля. Оно исчерпывается несколькими вариациями типа дорического храма и завершается уже изобретением коринфской капители (около 400). Все более позднее оказывается склонением имевшегося [182].

Это привело к почти телесному упрочению формальных типов и разновидностей стиля. Можно было выбирать между ними, но нельзя было переступать их строгие границы. Тем самым допускалось бы уже бесконечное пространство возможностей. Речь шла только о трех ордерах с соответствующим делением архитрава в случае каждого. Когда обсуждаемый еще Витрувием конфликт, имевший место при чередовании триглифов и метоп, возник на выступах, последние интерколумнии уже дышали на ладан, ибо никому и в голову не приходило придумать здесь новые формы. Если добивались бóльших размеров, то увеличивалось число элементов, расположенных друг над другом, друг возле друга и друг за другом. Колизей имеет три ристалища, Дидимейон в Милете — три ряда колонн со стороны фасада, гигантский фриз Пергама — бесконечную вереницу бессвязных отдельных мотивов. Так же обстоит дело и с разновидностями стиля прозы

* Т. 2, с. 621.

** *Koldewey-Puchstein,* Die griech. Tempel in Unteritalien und Sizilien, I, S. 228.

и типами лирики, повествования и трагедии. Расточительства, связанные с выработкой основной формы, повсюду сведены до минимума, а творческая сила художника сконцентрирована на оттачивании деталей: это чистая *статика разновидностей*, находящаяся в острейшем противоречии с фаустовской динамикой рождения вечно новых типов и форм.

13

Организм вереницы сменяющих друг друга больших стилей становится теперь обозримым. Первым, кто заметил это, был снова Гёте. В своем «Винкельмане» он говорит о Веллее Патеркуле: «С занимаемой им позиции ему не было дано рассматривать *искусство в целом как нечто живое (ζῶον), которое, как и всякое другое органическое существо, по необходимости должно являть свое неуловимое начало, медленный рост, блистательный миг своего совершенства, постепенный спад лишь в различных индивидах»* [183]. В этом предложении содержится целая морфология истории искусства. Стили следуют друг за другом, подобно волнам и ударам пульса. С личностью отдельных художников, их волей и сознанием, у них нет ничего общего. Напротив, именно стиль и творит самый *тип* художника. Стиль, как и культура, есть первофеномен в строжайшем гётевском смысле, все равно стиль искусств, религий, мыслей или стиль самой жизни. Как и «природа», стиль есть вечно новое переживание бодрствующего человека, его alter ego и зеркальное отображение в окружающем мире. Оттого в общей исторической картине какой-либо культуры может наличествовать только один стиль — *стиль этой культуры*. Было бы ошибкой различать чистые фазы стиля, вроде романики, готики, барокко, рококо, ампира, в качестве самостоятельных стилей и приравнивать их к единствам совершенно иного порядка, вроде египетского, китайского или даже «доисторического» стиля. Готика и барокко — это юность и старость одной и той же совокупности форм: зреющий и созревший стиль Запада. Нашему искусствоведению недостает в этом пункте дистанции, непредвзятости взгляда и доброй воли к абстракции. Поудобнее устроившись, только и делали, что огульно выстраивали в ряд в качестве «стилей» все интенсивно ощутимые области форм. Едва ли требует упоминания тот факт, что схема «Древний мир — Средние века — Новое время» в конце концов и здесь запутала взор. По сути, даже такой шедевр строжайшего Ренессанса, как двор Палаццо Фарнезе,

бесконечно ближе паперти Св. Патрокла в Зосте, интерьеру Магдебургского собора и парадным лестницам южнонемецких замков XVIII столетия, чем храму в Пестуме или Эрехтейону. Такое же соотношение налицо между дорикой и ионикой. Оттого ионийская колонна может столь же совершенным образом сочетаться с формами дорического сооружения, как поздняя готика с ранним барокко в Св. Лоренце в Нюрнберге или поздний романский стиль с поздним барокко в прекрасной верхней части Майнцского западного хора. Оттого наш глаз едва ли привык еще различать в египетском стиле элементы Древнего и Среднего Царства, соответствующие дорическо-готической юности и ионийско-барочной старости и совершенно гармонично пронизывающие друг друга, начиная с 12-й династии, в языке форм всех более крупных творений.

Истории искусства предстоит задача написать *сравнительные биографии больших стилей*. Все они, будучи организмами одного и того же вида, обладают родственной структурой жизненных проявлений.

Начало ознаменовано робким, смиренным, чистым выражением только что пробуждающейся души, все ищущей какой-то связи с миром, собственным своим созданием, которому она, однако, отчужденно и изумленно противостоит. Детским страхом обуяны постройки епископа Бернварда Хильдесхеймского, настенная роспись древнехристианских катакомб и пилястровые залы начала 4-й династии. Предвесенние веяния искусства, глубокое предчувствие будущего изобилия гештальтов, мощное сдерживаемое напряжение царят над ландшафтом, который, будучи все еще вполне крестьянским, украшается первыми бургами и маленькими городами. Затем следует ликующий взлет в высокой готике, в константиновской эпохе с ее колонными базиликами и купольными церквами и в вырельефленных храмах 5-й династии. Постигается бытие; блеск священного, в совершенстве усвоенного языка форм распространяется во все стороны, и стиль созревает для величественной символики направления глубины и судьбы. Но юный хмель подходит к концу. Разлад нарастает из самой души. Ренессанс, дионисически-музыкальная вражда к аполлонической дорике, озирающийся на Александрию стиль в Византии 450 года в противоположность безоблачно небрежному антиохийскому искусству знаменуют миг сопротивления и пробного или окончательного разрушения завоеванного,— тема, чрезвычайно трудное обсуждение которой было бы здесь неуместным.

История стиля вступает таким образом в фазу возмужания. Культура оборачивается духом больших городов, гос-

подствующих теперь над ландшафтом; она одухотворяет и стиль. Возвышенная символика блекнет; неистовство сверхчеловеческих форм подходит к концу; более мягкие, более светские искусства вытесняют большое искусство проросшего камня; даже в Египте пластика и фреска осмеливаются на чуть большую подвижность. Появляется *художник*. Теперь уже он «набрасывает» то, что прежде произрастало из почвы. Существование, осознавшее себя и освободившееся от сельски-грезящего и мистического элемента, снова подпадает под знак вопроса и тщится выразить свое новое назначение: так, в самом начале барокко, когда Микеланджело, в порыве дикой неудовлетворенности и упрямясь преградам своего искусства, громоздит купол Св. Петра; так, во времена Юстиниана I, когда с 520 года возникают Св. София и украшенные мозаиками купольные базилики Равенны; в Египте к началу 12-й династии, расцвет которой обобщало для греков имя Сезостриса, и около 600 года в Элладе, где гораздо позднее еще Эсхил позволяет нам догадываться о том, что́ могла бы и должна была бы выразить эллинская архитектура в эту решающую эпоху.

Потом наступают сияющие осенние дни стиля: еще раз в нем живописно отражается счастье души, осознающей свое последнее совершенство. «Возвращение к природе», уже тогда прочувствованное и возвещенное в своей необходимости мыслителями и поэтами, Руссо, Горгием и «современниками» других культур, оборачивается в мире форм искусств чувствительной ностальгией и предчувствием конца. Ярчайшая духовность, безоблачная светскость и грусть расставания: об этих последних красочных десятилетиях культуры Талейран сказал впоследствии: «Qui n'a pas vécu avant 1789, ne connaît pas la douceur de vivre»[184]. Таким предстает свободное, солнечное, рафинированное искусство эпохи Сезостриса III (около 1850). Те же короткие мгновения насыщенного счастья всплывают на поверхность, когда при Перикле возникают яркая роскошь Акрополя и творения Фидия и Зевксиса. Мы находим их спустя тысячелетие в эпоху Омейядов в светлом сказочном мире мавританских построек с их хрупкими колоннами и подковообразными арками, стремящимися в свечении арабесок и сталактитов раствориться в воздухе, и еще через тысячу лет — в музыке Гайдна и Моцарта, в буколических группах мейссенского фарфора, в картинах Ватто и Гварди и в творениях немецких зодчих в Дрездене, Потсдаме, Вюрцбурге и Вене.

Потом стиль угасает. За одухотворенным до крайности, ломким, близким к самоуничтожению языком форм Эрехтейона и Дрезденского Цвингера следует изможденный и старческий классицизм в больших эллинистических городах,

как и в Византии 900 года и в северном ампире. Сгущающиеся сумерки в пустых, унаследованных, мимолетно оживающих на архаический или эклектический лад формах — таков конец. Полусерьезность и сомнительная подлинность господствуют над артистичностью. В таком вот банкротстве мы очутились сегодня. Это долгая игра с мертвыми формами, которыми тщатся сохранить себе иллюзию живого искусства.

14

Лишь с освобождением от античного струпа, прикрывающего в императорскую эпоху юный Восток архаизирующей или произвольно смешивающей собственные и чужие мотивы инерцией внутренне давно уже отмерших художественных навыков; с опознанием в древнехристианском искусстве и во всем, что оставалось действительно живого в искусстве «позднеримском», зачатков *арабского* стиля; с обнаружением в эпохе Юстиниана I точной параллели испанско-венецианского барокко, господствовавшего в Европе при великих Габсбургах Карле V и Филиппе II, а в дворцах Византии с их мощными изображениями битв и сценами роскоши, чье давно закатившееся великолепие в напыщенных речах и стихах чествовали придворные литераторы вроде Прокопия Кесарийского,— параллели раннебарочных дворцов в Мадриде, Венеции и Риме и гигантских декоративных картин Рубенса и Тинторетто — лишь тогда не понятый до сих пор в своем единстве феномен арабского искусства, целиком охватывающий все первое тысячелетие нашего летосчисления, приобретает вполне определенный облик. Поскольку он занимает решающее место в общей картине истории искусства, то царившее до сих пор непонимание препятствовало осознанию органических взаимосвязей вообще *.

Поразительное и для того, кому открылись здесь неведомые до сих пор вещи, потрясающее зрелище — видеть, как эта юная душа, опутанная духом античной цивилизации, прежде всего под впечатлением политического всемогущества Рима, не осмеливалась на свободное самопроявление, как она безропотно подчинялась устаревшим и чуждым формам и старалась довольствоваться греческим языком, греческими идеями и художественными мотивами. Страстная преданность силам юного дневного мира, характерная для юности *каждой* культуры, смирение готического человека в своих набожных, высокосводчатых пространствах с пилястровыми

* Сюда: т. 2, гл. III.

статуями и залитыми светом витражами, высокое напряжение египетской души среди ее мира пирамид, лотосообразных колонн и вырельефленных залов смешиваются здесь с умственной коленопреклоненностью перед отмершими формами, принимаемыми за нечто вечное. То, что их перенятие и дальнейшее развитие все же не удались, что вопреки желанию и незаметно, без свойственного готике чувства гордости за свое исконно собственное, которое здесь, в Сирии эпохи императоров, почти что оплакивалось и считалось упадком, все-таки взошел некий замкнутый и новый мир форм и заполнил своим духом,— под маской греко-римских архитектурных навыков — даже Рим, где над Пантеоном и императорскими форумами работали *сирийские* мастера,— все это лучше чем что-либо доказывает первозданную силу юной душевности, которой еще предстояло покорить свой мир.

Подобно всякой ранней эпохе, и названное время силится вложить экспрессию своей душевности в новую орнаментику, главным образом в ее вершину — религиозную архитектуру. Но из всего этого богатого мира форм в поле зрения до недавнего времени попадал лишь западный срез его, воспринимавшийся поэтому как родина и резиденция истории магического стиля, хотя — в религии, науке, социальной и политической жизни — до Запада через восточную границу Римской империи доходили только излучения *. Ригль ** и Стржиговский *** исследовали эту ситуацию, но, чтобы сверх всего добиться законченной *картины* развития арабского искусства, необходимо последовательно избавляться от филологических и религиозных предрассудков. Сущее несчастье, что в основе искусствоведения хотя и в не пользующемся уже признанием смысле, но все же бессознательно лежат религиозные границы. Ибо не существует ни позднеантичного, ни древнехристианского, ни исламского искусства, понятого таким образом, будто приверженцы веры коллективно оттачивали в его средоточии свой собственный стиль. Совокупности этих религий, от Армении до Южной Аравии и Аксума и от Персии до Византии и Александрии, присуща скорее всего, вопреки всякого рода отдельным контрастам ****, художественная экспрессия, обладающая

* Т. 2, с. 240 сл.

** Stilfragen: Grundlagen zu einer Geschichte der Ornamentik (1893). Spätrömische Kunstindustrie (1901).

*** Amida (1910). Die bildende Kunst des Ostens (1916). Die Baukunst der Armenier und Europa (1918).

**** Они не более существенны, чем между дорическим, аттическим и этрусским искусством, и, пожалуй, менее значительны, чем

значительной унифицированностью. *Все* эти религии — христианская, иудейская, персидская, манихейская, синкретистическая * — обладали культовыми постройками и, по крайней мере в письменности, орнаментом высочайшего порядка; и как бы ни отличались в частностях их учения, их тем не менее пронизывает некая гомогенная религиозность, находящая свое выражение в гомогенном же переживании глубины с вытекающей отсюда символикой пространства. Есть нечто такое в базиликах христиан, в культах эллинистических иудеев и Ваала, в святилищах Митры, маздаистских храмах Огня и мечетях, что говорит об одинаковой душевности: чувство пещеры.

Исследование должно решительным образом предпринять попытку определения совершенно упущенной из виду до сих пор архитектуры южноаравийских и персидских храмов, сирийских и месопотамских синагог, культовых сооружений в восточной части Малой Азии и даже в Абиссинии **, и, говоря о христианских церквах, иметь в виду церкви не только павлианского Запада, но и несторианского Востока, от Евфрата вплоть до Китая, где в древних источниках они многозначительно фигурировали как «персидские храмы». Если из всей совокупности этих построек в глаза до сегодняшнего дня не бросалось ровным счетом ничего, то причина, вполне возможно, лежит и в том, что с наступлением сначала христианства, а потом и ислама места́ отправления культов просто сменили религию, притом что ни структура, ни стиль зданий нисколько не противоречили случившемуся. О позднеантичных храмах нам это известно, но сколькие церкви Армении могли бы прежде быть храмами Огня [185]?

Художественное средоточие этой культуры, как верно подметил Стржиговский, явно расположено в треугольнике городов Эдесса — Низибия — Амида. Отсюда властно распространяется на Запад «позднеантичный» псевдоморфоз ***: павлианское христианство, восторжествовавшее на Эфесском и Халкедонском соборах ****, добившееся признания в Византии и Риме, западное иудейство и синкретистические культы. *Архитектурный тип псевдоморфоза — базилика*, также и для иудеев и язычников *. В ней средствами античности явлена противоположность античности, при полном бессилии освободиться самой от этих средств: но такова именно сущность и трагичность всякого псевдоморфоза. Чем решительнее свершается в «античном» синкретизме переход евклидовского *места* с одомашненным в нем культом в локально не определенную *общину, исповедующую* культ **, тем бóльшую значимость приобретает храмовый интерьер по сравнению с экстерьером, притом что горизонтальная проекция самого храма, ордер и кровля не нуждались в каких-либо существенных изменениях. Иным становится чувство пространства, а не — поначалу — выразительные средства. В языческой культовой постройке императорской эпохи налицо отчетливый, хотя и поныне не принятый во внимание путь, ведущий от вполне телесных храмов августовского стиля с их архитектонически *ничего* не значащей целлой к таким храмам, где значимым предстает *только* интерьер. В конце концов наружный вид дорического периптера переносится на внутренние четыре стены. Колоннада, расставленная перед лишенной окон стеной, отрицает находящееся за этой последней пространство, — извне для наблюдателя, а изнутри для общины. На этом фоне почти безразлично, *все* ли пространство закрыто, как собственно в самой базилике, или только святая святых, огороженное, как в Баальбекском храме Солнца, огромным передним двором ***, который позднее составляет неотъемлемую принадлежность корпуса мечети и, возможно, имеет южноаравийское происхождение ****. То, что средний неф первоначально имел значение крытого двора, подчеркивается не только особым развитием базиликоподобного типа в восточносирийской степи, главным образом в Хауране, но и устройством портика, нефа и пространства, отведенного под жертвенник, причем к последнему, как собственно храму, ведут ступени, а боковые продольные нефы, служившие поначалу помещениями двора, упираются в тупик, так что *среднему нефу* соответствует *только* апсида. В Сан-Паоло в Риме этот исконный смысл сооружения проступает достаточно отчетливо; но тем не

те, которые около 1450 года существовали между флорентийским Ренессансом, северофранцузской, испанской и восточнонемецкой (кирпичной) готикой.

* Т. 2, с. 303 сл.

** Древнейшие христианские строения в царстве аксомитов, несомненно, гармонируют с языческими постройками сабеев.

*** Т. 2, с. 227.

**** Т. 2, с. 314 сл.

* *Kohl und Watzinger*, Antike Synagogen in Galiläa (1916). В Пальмире, Баальбеке и многих других местах базилики представляют собой святилища Ваала, частью более древние, чем христианство, и позднее неоднократно им использовавшиеся.

** Т. 2, с. 243 сл.

*** *Frauberger*, Die Akropolis von Baalbek, Tf. 22.

**** *Diez*, Die Kunst der islamischen Völker, S. 8f. В древнесабейских храмах перед часовней оракула (makanat) расположен алтарный двор (mahdar).

менее псевдоморфоз — *выворачивание наизнанку* античного храма — и здесь определил выразительные средства: колонну и архитрав. Впечатление какого-то символа производит христианская реконструкция храма Афродиты в Карии, где была устранена целла, образуемая конфигурацией колонн, а взамен снаружи воздвигнута новая стена *.

Однако за пределами сферы псевдоморфоза чувство пещеры могло свободно проявлять свой язык форм, и оттого в одном случае оказывалась *подчеркнутой отделка потолка*, тогда как в другом случае из протеста против античного чувствования выделяли голое «нутро». Когда и где *технически* возникли различные возможности сводчатого перекрытия, купола, подпружного цилиндрического свода, крестового свода — это, как уже говорилось, лишено значения. Решающим остается то, что ко времени Рождения Христова с расцветом нового мирочувствования должна была появиться новая пространственная символика, пользующаяся этими формами и развивающая их дальше *сообразно собственной выразительности*. По-видимому, можно еще доказать, что капища огнепоклонников и синагоги Месопотамии представляли собой купольные постройки, возможно, и храмы Аттара в Южной Аравии **. Несомненно, таковым был храм Марниона в Газе; и задолго до того, как христианство павлианского направления в царствование Константина овладело этими формами, они распространялись зодчими восточного происхождения по всем частям Империи, служа непривычной приманкой для космополитического вкуса. Аполлодор из Дамаска использовал их при Траяне для свода храма Венеры и Ромы. Купольные пространства терм Каракаллы и возникшая в царствование Галлиена Minerva medica сооружены сирийцами. Но подлинным шедевром — *самой ранней из всех мечетей* — оказывается реконструкция Пантеона Адрианом, который, как это и отвечало его вкусу, несомненно добивался здесь подражания культовым постройкам, виденным им на Востоке ***.

* *Wulff*, Altchristl. und byz. Kunst, S. 227.

** На изобилие храмов в которой указывает Плиний. От типа южноаравийского храма, возможно, происходит и базилика в форме поперечного здания — со входом на боковой стороне, встречающаяся в Хауране и отчетливо запечатленная в поперечно расчлененном пространстве алтаря в Сан-Паоло в Риме.

*** С этрусскими круглыми постройками (*Altmann*, Die ital. Rundbauten, 1906) этот образчик *чисто внутренней архитектуры* ни технически, ни в смысле чувства пространства не имеет ничего общего. Скорее он соответствует куполам в тибертинской вилле Адриана.

Центральное купольное сооружение, в котором магическое мирочувствование достигло чистейшего выражения, получило развитие по ту сторону римской границы. Для несторианцев оно стало единственной формой, распространяемой ими с манихеями и маздаистами от Армении вплоть до Китая. Но с распадом псевдоморфоза и исчезновением последних синкретистических культов форма эта триумфально проникает и в базилику Запада. В Южной Франции, где еще во время крестовых походов существовали манихейские секты, форма, пришедшая с Востока, прошла полную акклиматизацию. При Юстиниане в Византии и Равенне произошло скрещение обеих в купольной базилике. Чистая базилика была вытеснена на германский Запад, где позже энергией фаустовского глубинного натиска она преобразилась в собор; купольная базилика распространялась из Византии и Армении в сторону России, где она снова медленно ощущалась как внешняя постройка, в которой центр тяжести символического элемента падает на оформление крыши. Но в арабском мире ислам, как наследник монофизитского и несторианского христианства, а равным образом иудеев и персов, довел развитие до завершения. Преобразив Св. Софию в мечеть, он вновь овладел принадлежащим ему некогда достоянием. Исламская купольная постройка следовала теми же путями, что и маздаистская и несторианская, к Шаньдуну и Индии; мечети возникали и на далеком Западе, в Испании и в Сицилии *, и притом, надо полагать, скорее восточноарамейско-персидского, чем западноарамейско-сирийского стиля. И пока Венеция взирала на Византию и Равенну (Сан-Марко), города, расположенные вдоль западного италийского побережья, включая и Флоренцию, учились, начиная с блистательной эпохи норманнского господства Штауфенов в Палермо, восхищаться этими мавританскими сооружениями и подражать им. Множество мотивов, принятых Ренессансом за античные, как-то крытый двор и сочетание арки с колонной, берут свое начало именно оттуда.

Сказанное об архитектуре можно в еще большей степени отнести и к орнаментике, которая в арабском мире очень

* Возможно, синагоги в форме купольных построек задолго до ислама проникли сюда и до Марокко усилиями миссионерствующего месопотамского иудейства (т. 2, с. 253), близкого персидскому вкусу, тогда как иудейство псевдоморфоза воздвигало базилики и даже в своих римских катакомбах ничуть не уступает в художественном отношении западному христианству. Иудейско-персидский стиль через призму Испании стал образцовым для синагог Запада — развитие, полностью ускользающее от внимания искусствоведов еще и по сей день.

рано преодолела и вобрала в себя всякого рода фигурную пластику. В соблазнительно прелестном виде предстала она затем, как искусство арабески, юной художественной воле Запада.

Раннехристианско-позднеантичное искусство псевдоморфоза являет то же орнаментальное и фигуральное смешение унаследованного чужого и только что рожденного собственного, что и каролингско-раннероманское, главным образом в Южной Франции и Верхней Италии. Там эллинистическое смешивается с раннемагическим, тут — мавританско-византийское с фаустовским. Исследователю приходится, подчиняясь чувству формы, прослеживать линию за линией, орнамент за орнаментом, чтобы отличать оба пласта. В каждом архитраве, каждом фризе, каждой капители запечатлена скрытая схватка между поволенными старыми и невольными, но победоносно новыми мотивами. Это скрещение позднеэллинистического и раннеарабского чувства формы повсеместно сбивает с толку: в римских бюстах, где часто одна только обработка волос принадлежит к новому способу выражения, в акантовых завитках нередко одного и того же фриза, где соседствует работа резца и глубокого сверла, в саркофагах III столетия, где детское настроение в духе Джотто и Пизано скрещивается с каким-то поздним столичным натурализмом, напоминающим, скажем, о Давиде или Карстенсе, и в таких постройках, как базилика Максенция [186] и многие, ощущаемые еще как вполне античные, части терм и императорских форумов.

И все же арабская душевность была обманчиво лишена своего расцвета, подобно юному дереву, которому препятствует в росте и не дает выжить опрокинутый ствол в дремучем лесу. Здесь не встретишь ни одной яркой эпохи, чья яркость *была бы прочувствована и пережита* аналогично той, когда одновременно с крестовыми походами деревянные перекрытия соборов сомкнулись в окаменелые крестовые своды и через их интерьеры была осуществлена и завершена идея бесконечного пространства. Политическое творение Диоклетиана — этого первого халифа — было надломлено в своей красоте силою того факта, что ему на античной почве пришлось посчитаться с наличием целой толщи римских городских административных навыков, низведших его труд до уровня простой реформы просроченных обстоятельств. И все-таки с ним ярко проступает идея арабского государства. Только опираясь на диоклетиановскую закладку и на послужившую ей во всех отношениях образцом немногим более раннюю закладку сасанидского царства, можно догадываться о том идеале, который должен был бы здесь

раскрыться во всю мощь. И так обстояло дело повсюду. Вплоть до сегодняшнего дня не переставали восхищаться как последними творениями антики тем, что и само не хотело воспринимать себя иначе: мышлением Плотина и Марка Аврелия, культами Исиды, Митры, бога Солнца, диофантовской математикой и, наконец, всем искусством, проникавшим сюда с восточной границы Imperii Romani и находившим в Антиохии и Александрии *лишь точки опоры*.

Только этим одним и объясняется чудовищная стремительность, с которой одичавшая арабская культура, освобожденная наконец исламом также и в своих художественных потенциях, накинулась на все страны, внутренне давно уже принадлежавшие ей в течение столетий,— симптом души, чувствующей, что ей некогда терять время, и с ужасом подмечающей первые следы старости, которая стала подкрадываться еще до того, как была изжита юность. Это *освобождение* магического человечества беспрецедентно. В 634 году завоевана — хочется сказать, *избавлена* — Сирия; в 635-м падает Дамаск, в 637-м — Ктесифон. В 641-м арабы достигают Египта и Индии, в 647-м — Карфагена, в 676-м — Самарканда, в 710-м — Испании; в 732-м они стоят перед Парижем. Так, в спешке немногих лет теснится здесь вся полнота сбереженной страсти, запоздалого творчества, задержанных деяний, которыми другие культуры, медленно восходя, могли бы заполонить историю целых столетий. Крестоносцы перед Иерусалимом, Гогенштауфены в Сицилии, Ганза в Балтийском море, рыцари ордена на славянском Востоке, испанцы в Америке, португальцы в Ост-Индии, империя Карла V, в которой не заходило солнце, первые побеги английской колониальной державы при Кромвеле — все это скапливается в единый атмосферный разряд, приведший арабов в Испанию, Францию, Индию и Туркестан.

Действительно: все культуры, за вычетом египетской, мексиканской и китайской, находились под опекой более древних культурных впечатлений; чужие черты проступают в каждом из этих миров форм. Фаустовская душа готики, уже самим арабским происхождением христианства ведомая по пути своего благоговения, ухватилась за богатую сокровищницу позднеарабского искусства. Арабесочный узор, бесспорно, южной, хочется сказать *арабской, готики* опутывает фасады кафедральных соборов Бургундии и Прованса, обуздывает магией камня внешний язык Страсбургского Мюнстера и повсюду, в статуях и порталах, в узорах тканей, резной работе, металлических изделиях, не в последнюю очередь в кудреватых фигурах схоластического мышления и в одном из высочайших западных символов, в легенде

о святом Граале*, ведет скрытую борьбу с северным прачувством *викингской готики,* господствующей в интерьере Магдебургского собора, в шпиле Фрейбургского Мюнстера и в мистике Мейстера Экхарта. Стрельчатый свод неоднократно грозит разорвать свою связующую линию и перейти в подковообразную арку мавританско-норманнских построек.

Аполлоническое искусство дорической ранней эпохи, чьи первые попытки почти изглажены из памяти, несомненно, переняло множество египетских мотивов, чтобы на них и ими достичь *собственной* символики. И лишь магическая душа псевдоморфоза не осмелилась присвоить себе средства, *не отдаваясь им полностью,* но это и делает физиогномику арабского стиля столь бесконечно поучительной.

15

Так из идеи макрокосма, которая в проблеме стиля предстает взору в упрощенном и более понятном виде, вырастает некое изобилие задач, решение которых принадлежит еще будущему. Предпринятые до сих пор попытки использовать мир художественных форм для проникновения в душевность целых культур, воспринимая их в абсолютно физиогномическом и символическом плане, оказываются до очевидного скудными. Нам едва ли известно что-либо о психологии метафизических первоформ всех больших архитектур. Мы и не догадываемся, какая сокровищница смыслов кроется в том изменении значения, которое испытывает какая-нибудь отделка *чистой протяженности* при ее перенятии какой-нибудь другой культурой. *История колонны* не была еще написана. Мы и понятия не имеем о глубине символики художественных *средств,* художественных *инструментов.*

Вот мозаики, составленные в эллинскую эпоху из кусочков мрамора, непрозрачные, телесно-евклидовские, украшавшие пол, как та знаменитая битва Александра в Неаполе; с пробуждением арабской души их начинают собирать уже из осколков стекла на золоченой эмали и как бы окутывают ими стены и потолки купольных базилик. Эта раннеарабская, происходящая из Сирии мозаичная живопись вполне отвечает по уровню витражам готических соборов; речь идет о двух

* Легенда о Граале содержит, наряду с древнекельтскими, явные арабские черты; но гештальт Парцеваля — там, где Вольфрам фон Эшенбах выходит за рамки своего образца, Кретьена де Труа,— чисто фаустовский.

ранних искусствах на службе у религиозной архитектуры. Одно, благодаря вливающемуся свету, расширяет пространство церкви до мирового пространства, другое преображает его в ту магическую сферу, чье золотое мерцание восхищает душу из земной действительности к виде́ниям Плотина, Оригена, манихеев, гностиков, отцов церкви и апокалиптических фантазий.

Вот роскошный мотив *сочетания круглой арки с колонной,* также *сирийское,* если не североаравийское вторение третьего — «зрело-готического» — столетия*. Сокрушительное значение этого *специфически магического* мотива, повсеместно слывущего античным и для большинства из нас прямо-таки представляющего античность, не было до сих пор осознано хотя бы в самом отдаленном смысле. Египтянин не слишком заботился о связи своих растительных колонн с потолком. Они выражают рост, а не силу. Античность, для которой монолитная колонна была сильнейшим символом евклидовского существования — сплошное тело, сплошное единство и покой,— в строгой симметрии вертикали и горизонтали, силы и тяжести связывала ее с архитравом. Здесь же, в Сирии — мотив, который в силу трагикомического заблуждения был *предпочтен* Ренессансом как подчеркнуто античный и которого вовсе не знала и не *могла знать* античность,— вместе с отрицанием телесного принципа тяжести и инертности из стройных колонн вырастает светлая арка; осуществленная здесь идея освобождения от всяческой земной тяжести, при одновременной сплоченности пространства, глубочайшим образом родственна равнозначащей идее свободно парящего над землей и все же замыкающего собою полость купола — магический мотив сверхмощной экспрессивности, который естественно нашел свое завершение в «рококо» мавританских мечетей и замков, где исполненные неземной нежности колонны, прорастая зачастую без какого-либо основания из земли, как бы только в силу какого-то тайного колдовства способны нести весь этот мир неисчислимых резных арок, светящихся орнаментов, сталактитов и красочно пресыщенных сводов. Чтобы подчеркнуть все значение этой архитектонической первоформы арабского искусства, можно назвать сочетание колонны с архитравом аполлоническим, сочетание колонны с круглой аркой — магическим, а сочетание пилястра со стрельчатой аркой — фаустовским лейтмотивами.

* Связь колонны с аркой душевно соответствует связи стены с куполом. Как только между четырехугольником и куполом был вдвинут барабан, между капителью и пято́й арки также возник импост.

Рассмотрим еще историю акантового мотива*. В той форме, каким он появляется, например, на памятнике Лисистрата, он представляет собой один из наиболее типичных мотивов античной орнаментики. Он обладает телом. Он остается отдельной вещью. Его во всей его структуре можно охватить *одним* взглядом. Но уже в искусстве римских императорских форумов (форум Нервы, форум Траяна), на храме Марса Ультора он предстает более тяжелым и богатым. Органическое расчленение становится столь запутанным, что его, как правило, приходится изучать. Выступает тенденция *заполнять* плоскости. В византийском искусстве — о «латентном сарацинском уклоне» которого говорит уже Ригль, не догадываясь, впрочем, о вскрытой здесь взаимосвязи,— лист аканта разлагается в бесконечное сплетение усиков и завитков, совершенно неорганично, как в Св. Софии, покрывающее и обтягивающее целые поверхности. К античному мотиву присоединяются древнеарамейские мотивы виноградных листьев и пальметты, играющие роль уже в иудейском орнаменте. Сюда включаются и образцы фриза из ленточного сплетения «позднеримских» мозаичных полов и краев саркофагов, а также геометрические плоскостные узоры, и наконец во всем персидско-переднеазиатском мире с возрастающей подвижностью и сбивающим с толку воздействием возникает *арабеска*. До невозможности антипластичная, равно враждебная как картине, так и телесному началу, она представляет собой собственно магический мотив. Будучи сама бестелесной, она развоплощает и предмет, обтягивая его бесконечным изобилием. Шедевр этого рода, некий слепок архитектуры, целиком растворяющейся в орнаментике, являет фасад сооруженного Гассанидами пустынного замка Мшатта. Распространившееся на всем раннем Западе и полностью воцарившееся в государстве Каролингов прикладное искусство византийско-магометанского стиля — которое до сих пор именовали ломбардским, франкским, кельтским или древненордическим — в подавляющем большинстве случаев опекалось восточными художниками или импортировалось — в виде тканей, металлических изделий, оружия — как образец**. Равенна, Лукка, Венеция, Гренада, Палермо — вот центральные точки приложения этого высокоцивилизованного тогда языка форм, безраздельно господствовавшего в Италии еще к 1000 году, когда на Севере уже сложились и утвердились формы новой культуры.

* *A. Riegl,* Stilfragen (1893), S. 248ff., 272ff.
** *Dehio,* Geschichte der deutschen Kunst I, S. 16ff.

Упомянем, наконец, и изменившееся восприятие человеческого тела. С победой арабского мирочувствования оно подвергается полной инверсии. Почти в каждой римской голове из Ватиканского собрания, возникшей между 100 и 250 годами, можно констатировать противоположность между аполлоническим и магическим чувством, между выразительностью, достигнутой подчеркиванием отдельных мускулов или при помощи «взгляда». Часто — даже в Риме со времен Адриана — работают сверлом: инструментом, совершенно противоречащим евклидовскому чувству камня. Телесность, материальность мраморной глыбы утверждается при работе долотом, выделяющим граничные поверхности, и отрицается сверлом, которое разбивает плоскости и создает тем самым эффекты светотени. Соответственно этому, все равно, у «языческих» или христианских художников, угасает чувство феномена нагого тела. Вглядимся в плоские и пустые статуи Антиноя, задуманные, впрочем, решительно в античном духе. В них физиогномически достойна внимания только голова, чего никогда не обнаружишь в аттической пластике. Одежда приобретает совершенно новый смысл, абсолютно подчиняющий себе все явление. Статуи консулов в Капитолийском музее* служат этому вызывающими примерами. Высверленные зрачки устремленных вдаль глаз отнимают у тела общее выражение и переносят его в тот «пневматический», магический принцип, наличие которого в человеке предполагают неоплатонизм и постановления христианских соборов, и притом не в меньшей степени, чем религия Митры и маздаизм. Около 300 года языческий «отец церкви» Ямвлих написал свою книгу о статуях богов**, в которых субстанциально присутствует божественное и воздействует на зрителя. Против этой, принадлежащей к псевдоморфозу, идеи образа восстало тогда с Востока и Юга иконоборчество, имеющее своей предпосылкой такое понимание художественного творчества, которое едва ли доступно нам.

* *Wulff,* Altchristl.-byz. Kunst, S. 153ff.
** T. 2, c. 313 сл. *Geffken,* Der Ausgang des griech.-röm. Heidentums (1920). S. 113.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ
МУЗЫКА И ПЛАСТИКА

I. Изобразительные искусства

1

Мирочувствование более развитого человека — если отвлечься от круга представлений математического естествознания и символики его основных понятий — наияснейшим образом нашло свое символическое выражение в изобразительных искусствах, число которых не поддается счету. *Даже музыка относится к ним,* и если бы соблаговолили включить весьма различные типы последней в исследования, касающиеся хода истории искусства, вместо того чтобы отделять их от области живописно-пластических искусств, то удалось бы значительно продвинуться в понимании того, о чем, собственно, идет речь в этом рассчитанном на определенную цель развитии. Но творческий порыв, действующий в *бессловесных** искусствах, никогда не будет понят, пока

* Как только слово, этот коммуникативный знак понимания, становится выразительным средством искусств, человеческое бодрствование перестает в целом выражать что-либо или получать впечатления. Уже звучания слов в художественной рецитации — не говоря уже о *прочитанном* слове высоких культур, этом медиуме собственно литературы,— незаметным образом разнимают слух и понимание, ибо налицо оказывается фактор расхожего значения слова, и под постоянно усиливающимся гнетом этого искусства также и бессловесные искусства стяжали себе способы выражения, связующие мотивы с семантикой слов. Так возникает *аллегория,* или мотив, *означающий слово,* как в скульптуре барокко, начиная с Бернини; так живопись довольно часто оборачивается своеобразным иероглифическим письмом, как в Византии, начиная со 2-го Никейского собора (787), лишившего художников права выбирать и располагать образы, и так же отличается и ария Глюка, мелодия которой процветает из смысла текста, от арий Алессандро Скарлатти, чьи нейтральные сами по себе тексты должны служить лишь подспорьем для голоса певца. Совершенно свободен от всякого словесного значения контрапункт высокой готики XIII столетия, эта *чистая архитектура человеческих голосов,* в которой выпевалось одновременно множество текстов, духовных и мирских, и даже разноязычных.

различие между оптическими и акустическими средствами не перестанут принимать за нечто большее, чем просто внешний признак. Отнюдь *не* это разделяет искусства между собой. Искусство глаза и уха — этим не сказано ровным счетом ничего. Только XIX век мог так переоценить *физиологические* условия выражения, восприятия, посредничества. Насколько мало какая-либо «поющая» картина Лоррена или Ватто предназначена в своем исконном смысле для телесного глаза, настолько же мало и напрягающая пространство музыка со времени Баха предназначена для телесного уха. Античное соотношение между произведением искусства и органом чувств, которое здесь постоянно, и притом отнюдь не правильно, имеется в виду, является чем-то совершенно иным, гораздо более простым и материальным, чем наше. Мы *читаем* Отелло и Фауста, мы изучаем партитуры, т. е. мы чередуем чувства, чтобы дать духу этих произведений в самом чистом виде воздействовать на нас. Апелляция всегда идет здесь от внешних чувств к «внутренним», к подлинно фаустовской и совершенно не античной силе воображения. Только так и следует понимать бесконечную смену сцен у Шекспира в сравнении с античным единством места. В предельном случае, как, скажем, именно в случае Фауста, исчерпывающая, реальная передача содержания в целом вообще невозможна. Но и в музыке, уже в a capella стиля Палестрины, а после в высшей степени и в Пассионах Генриха Шютца, фугах Баха, последних квартетах Бетховена и в Тристане мы переживаем *за* чувственными впечатлениями целый мир иных, в которых только и проявляется вся полнота и глубина творения и о которых можно говорить и сообщать нечто лишь в переносных образах — ибо гармония чарует нас светлыми, коричневыми, темными, золотыми красками, сумерками, вершинами далеких горных кряжей, грозой, весенними ландшафтами, потонувшими городами, странными ликами. Не случайно, что Бетховен написал свои последние произведения, будучи глухим. Тем самым были как бы разорваны последние узы. Для этой музыки зрение и слух являются *в равной мере* мостом к душе, не больше.

Греку совершенно чужд этот визионерный способ художественного наслаждения. Он *ощупывает* мрамор глазами; он почти *телесно* соприкасается с пастозным звучанием свирели. Глаз и ухо служат ему приемниками *всего* поволенного впечатления. Для нас они уже в готике перестали быть таковыми.

В действительности звуки являются чем-то протяженным, ограниченным, числообразным, почти как линии и краски; гармония, мелодия, рифма, ритм, почти как перспектива, пропорция, тени и контуры. Расстояние между двумя видами живописи может быть бесконечно больше, чем между одновременной живописью и музыкой. В сопоставлении с какой-либо статуей Мирона ландшафт Пуссена и пасторальная камерная кантата его эпохи, Рембрандт и органные произведения Букстехуде, Пахельбеля и Баха, Гварди и оперы Моцарта принадлежат к одному и тому же искусству. Их *внутренний* язык форм в такой степени идентичен, что перед этим исчезает разница оптических и акустических средств.

Значение, с давних пор придаваемое искусствоведением вневременно абстрактному размежеванию отдельных художественных областей, доказывает попросту, что проблема не была понята во всей ее глубине. Искусства суть жизненные единства, а живое не может быть искромсано. Разлагать по самым внешним признакам художественных средств и технических приемов бесконечную сферу на мнимо вечные отдельные куски — с неизменными формальными принципами! — к этому и сводился всегда первый шаг ученых-педантов. Разделяли «музыку» и «живопись», «музыку» и «драму», «живопись» и «пластику», затем давали определения «живописи», «пластики», «трагедии». Но технический язык форм является не больше чем *маской* самого произведения. Стиль не есть, как полагал плоский Семпер — настоящий современник Дарвина и материализма,— продукт материала, техники и цели [87]. Напротив, он представляет собой нечто такое, что никак не умещается в рассудочном понимании искусства,— откровение чего-то метафизического, таинственное долженствование, судьбу. У него нет ничего общего с материальными границами отдельных искусств.

Итак, поставить во главу угла разделение искусств по признаку их воздействия на чувства — значит заведомо навести порчу на проблему формы. Как можно было считать «пластику» вообще видом искусства и выводить из нее общие основные законы? Что такое «пластика»? «Живопись» — но таковой не существует. Кто не чувствует, что рисунки Рафаэля и Тициана, из которых один работает контурами,

а другой — пятнами светотени, принадлежат к двум различным искусствам, что искусство Джотто или Мантеньи и искусство Вермера или Яна ван Гойена едва ли имеют между собой что-либо общее, что один мазком кисти создает на красочной поверхности холста своего рода рельеф, а другой — своего рода музыку, тогда как фреска Полигнота и равеннский мозаичный портрет даже по инструменту, которым они выполнены, не могут быть включены в упомянутый жанр, тот вообще не способен постичь более глубоких вопросов. А что общего у гравюры с искусством Фра Анджелико, у протокоринфской вазы с окном готического собора, у египетского рельефа с рельефом Парфенона?

Если искусство имеет границы — границы собственной оформленной *души,* — то только *исторические,* а не технические или физиологические*. Искусство — это организм, а не система. Нет такого вида искусства, который проходил бы через все века и культуры. Даже там, где мнимо технические традиции — как в случае Ренессанса — поначалу обманывают глаз и как бы свидетельствуют о вечной значимости законов античного искусства, в глубине царит полное различие. В греко-римском искусстве нет *ничего,* что роднило бы его с языком форм статуи Донателло, картиной Синьорелли, фасадом Микеланджело. Кватроченто связано *внутренними* узами родства только с современной ему готикой. Если египетские портреты «повлияли» на архаический тип Аполлона, а этрусские могильные росписи — на раннетосканские изображения, то это имеет не большее значение, чем когда Бах писал фугу на чужую тему, чтобы показать, что́ можно из этого выжать. Каждое отдельное искусство, китайский ландшафт, как и египетская пластика и готический контрапункт, существует лишь *однажды* и никогда не возвращается вместе со своей душой и символикой.

2

Понятие формы претерпевает здесь огромное расширение. Не только технический инструмент, не только язык форм — *сам выбор вида искусства* оказывается средством

* Следствием наших ученых методов оказывается история искусства с исключенной из нее историей музыки. Первая входит в корпус высшего образования, вторая предоставлена заботам круга специалистов. Это равносильно тому, как если бы вознамерились написать греческую историю за вычетом Спарты. Но таким образом теория «искусства» оборачивается некой добросовестной фальсификацией.

выражения. То, что для отдельных художников означает создание какого-то значительнейшего произведения, какова «Ночная стража» для Рембрандта, каковы «Мейстерзингеры» для Вагнера — именно целую эпоху,— то же самое значение имеет для истории жизни культуры создание какого-либо *вида* искусства, взятого в целом. Каждое из этих искусств представляет собой некий организм сам по себе, без предшественников и последователей, если не принимать во внимание исключительно внешние обстоятельства. Любая теория, техника, конвенция составляет часть его характера и лишена чего-либо вечного и общеобязательного. Когда начинается одно из этих искусств, когда оно угасает, угасает ли оно или превращается в другое, почему то или иное среди них отсутствует или доминирует в известной культуре,— все это относится еще к форме в высшем смысле, как и тот другой вопрос, почему отдельный живописец или музыкант — сам того не сознавая — отказывается от определенных красочных оттенков и гармоний и настолько отдает предпочтение другим, что по ним его узнают.

Теория, даже современная, упустила из виду значение очерченной группы вопросов. А между тем один только этот аспект дает физиогномике искусств ключ к их пониманию. До сих пор, без какой-либо повторной проверки этого серьезного вопроса — и к тому же руководствуясь упомянутым «разделением»,— считали все искусства постоянно и повсеместно возможными, а если тут и обозначались пробелы, то приписывали это случайному отсутствию творческих личностей, благоприятных обстоятельств и меценатов, которым было бы по плечу вести «искусство» «дальше его путями». Как раз это и назвал я переносом принципа каузальности из мира ставшего в мир становления. Будучи слепы по отношению к совершенно иной логике и необходимости живого, к *судьбе* со всей неизбежностью и *неповторимостью* ее экспрессивных возможностей, обращались к сподручным, лежащим на поверхности причинам, чтобы сконструировать столь же поверхностную череду художественно-исторических событий.

В самом начале нами было отмечено плоское представление о линейном развитии «человечества» через Древний мир, Средние века и Новое время, представление, застлавшее нам подлинную картину истории высоких культур и ее структуру. История искусства служит тому особенно ярким примером. После того как сочли чем-то само собой разумеющимся наличие известного количества постоянных и точно размежеванных областей искусства, принялись составлять историю этих отдельных областей по столь же само собой разумеющейся схеме «Древний мир — Средние века — Новое время», в которой не нашлось места разве что индийскому и восточноазиатскому искусству, искусству Аксума и Сабы, искусству Сасанидов и России, рассматриваемым в качестве простых придатков либо и вовсе выпадающим из поля зрения, притом никому и в голову не пришло увидеть в этой последовательности бессмысленность самого метода: названная схема хотела и требовала только одного — быть во что бы то ни стало заполненной фактами. Без зазрения совести следили за нелепой синусоидой подъема и упадка. О периодах затишья говорили как о «естественных паузах»; «периоды упадка» вспоминали там, где большое искусство фактически умирало, а «периоды возрождения» — там, где беспристрастному взору совершенно отчетливо представало рождение *другого* искусства в другом ландшафте и как выражение другой человеческой породы. Даже и теперь еще учат, что Ренессанс был возрождением античности. Отталкиваясь от всего этого, наконец, считают вполне возможным и необходимым заново пустить в оборот те самые искусства, которые выглядят зачахшими или уже мертвыми — современность являет тут настоящее поле брани,— с помощью сознательных новообразований, программ или насильственных «реанимаций».

Однако именно вопрос, почему большое искусство — аттическая драма вместе с Еврипидом, флорентийская пластика вместе с Микеланджело, инструментальная музыка вместе с Листом, Вагнером и Брукнером — имеет обычно столь внезапный и производящий впечатление символа конец, лучше всего способен осветить органический характер этих искусств. Достаточно пристально вглядеться, чтобы убедиться, что о «возрождении» хотя бы *одного* значительного искусства еще ни разу не было речи.

Из стиля пирамид не перешло *ничего* в дорический стиль. *Ничто* не связывает античные храмы с восточными базиликами, ибо заимствование античной колонны в качестве архитектурной детали — на поверхностный взгляд, важнейшей — оказывается не более веским аргументом, чем гётевское использование античной мифологии в классической Вальпургиевой ночи. Верить в возрождение какого-либо античного искусства на Западе в XV веке является галлюцинацией довольно причудливого свойства. А ведь даже поздняя античность отказывалась от музыки возвышенного стиля, возможности которой сполна проявлялись в раннюю дорическую эпоху: это явствует из значимости древней Спарты — Терпандр, Фалет, Алкман действовали там как раз в то время, когда где-то в другом месте возникало искусство

статуи,— для всего дальнейшего развития музыки. Совершенно так же с появлением арабески исчезает наконец все то, над чем магическая культура поначалу экспериментировала во фронтальном изображении, в глубинном рельефе и мозаике, а с появлением венецианской масляной живописи и инструментальной музыки барокко — все то, что возникло в пластике под сенью готических кафедральных соборов Шартра, Реймса, Бамберга, Наумбурга и, наконец, в Нюрнберге Петера Фишера и во Флоренции Верроккьо.

3

Храм Посейдона в Пестуме и Ульмский Мюнстер, творения наиболее зрелой дорики и готики, отличаются друг от друга, как евклидова геометрия телесно ограниченных поверхностей и аналитическая геометрия положения точек в пространстве относительно координат. Вся античная архитектура начинается извне, вся западная — изнутри. Даже арабская начинается в интерьере, но в нем же и удерживается. Одной только фаустовской душе понадобился стиль, рвущийся сквозь стены в безграничное мировое пространство и преображающий как внутреннюю, так и внешнюю сторону здания в соответствующие образы одного и того же мирочувствования. Базилика и купольная постройка могут быть снаружи архитектонически *украшены*, но отнюдь не представляют собой в этом аспекте *архитектуру*. То, что при приближении к ним открывается взору, производит впечатление чего-то как бы защитного и маскирующего некую тайну. Язык форм, глаголящий в выдолбленных сумерках, обращен только к общине, и в этом коренится сродство между высочайшими образцами названного стиля и самыми обыкновенными капищами Митры и катакомбами. То было первое сильное выражение новой души. Как только германский дух овладевает этим типом базилики, начинается удивительное изменение всех архитектурных элементов по расположению и смыслу. Здесь, на фаустовском Севере, внешний вид здания, от собора до простого жилого дома, подчиняется отныне смыслу, определяющему принцип расчленения *внутреннего пространства*. Мечеть молчит об этом расчленении, храм не знает его. Фаустовское здание обладает *«ликом»*, а не просто фасадом — напротив, лицевой фасад перитера представляет собой как раз фасад, а центральная купольная постройка по идее вообще лишена фронтальности,— и к этому лику, собственно к голове, присоединяется некое структурированное туловище, которое расстилается

вширь, как Шпейерский собор, или вытягивается к небу, как собор в Реймсе с бесчисленными шпицами башен первоначального проекта. *Мотив фасада*, обращенного к наблюдателю встречным взглядом и повествующего ему о внутреннем смысле дома, господствует не только над отдельными нашими большими постройками, но и над всем изобилующим окнами видом наших улиц, площадей и городов *.

Ранняя великая архитектура — мать всех последующих искусств. Она служит критерием их отбора и предопределяет их дух. Оттого история античного изобразительного искусства была непрерывной работой над совершенствованием одного идеала, сводящегося к покорению свободно стоящего человеческого тела, как воплощения чистой, вещественной осязаемости. Здесь сооружали храм нагого тела, подобно тому как фаустовская музыка, с самых первых побегов контрапункта до оркестровых произведений XVIII столетия, все снова и снова воздвигала собор переплетающихся голосов. Пафос этой прошедшей сквозь столетия аполлонической тенденции абсолютно не был понят, ибо никто не чувствовал, что и архаический рельеф, и коринфская вазовая роспись, и аттическая фреска имели своей целью только *чисто вещественное, бездушное* тело — храм тела также лишен всякого «нутра»! — пока Поликлет и Фидий не преподали совершенную технику овладения им. Эту разновидность пластики с удивительной слепотой сочли всеобще значимой и повсеместно возможной, пластикой как таковой и писали ее историю и теорию, ссылаясь на все народы и времена; а наши скульпторы разглагольствуют и поныне, под впечатлением принятых на веру уроков Ренессанса, что обнаженное человеческое тело есть самая благородная и исконная тема изобразительного искусства вообще. В действительности это искусство статуи, непринужденно ставящее на плоскости нагое тело и всесторонне его совершенствующее, существовало лишь однажды, именно в античности, и нигде больше, ибо только этой одной культуре и было свойственно отрицательное отношение к нарушению чувственных границ ради пространства. Египетская статуя всегда была сработана на вид спереди, являясь, таким образом, некой разновидностью плоского рельефа, а воспринимаемые на *мнимо* античный лад статуи Ренессанса — нельзя будет достаточно надивиться их ничтожному количеству, утрудив себя однажды сосчитать

* Т. 2, с. 110. Схожий вид могла бы иметь и картина египетских улиц, если мы вправе судить о них по найденным в Кноссе табличкам с изображениями домов (*H. Bossert*, Alt-Kreta (1921), Т. 14), а пилон уже представляет собой настоящий фасад.

их *,— оказываются не чем иным, как полуготической реминисценцией.

Развитие этого неумолимо *беспространственного* искусства приходится на промежуток в три столетия от 650 до 350 года, от завершения дорики, совпадающего по времени с появлением тенденции к освобождению фигуры от фронтальной египетской связанности — ряд «фигур Аполлона» ** наглядно демонстрирует борьбу за *постановку* самой проблемы,— до начала эллинизма и его иллюзионной живописи, завершающей большой стиль. Эту пластику никогда не смогут оценить по достоинству, если не осознают ее как последнее и высочайшее античное искусство, *вышедшее из искусства плоскости, подчиняющееся поначалу фресковой живописи и затем преодолевающее ее.* В *техническом* плане можно, конечно, связывать его генезис с попытками фигурной обработки позднеархаической колонны или пластины, служащей для стенной обшивки храма ***; тут заметны следы спорадического подражания египетским творениям (сидячие изваяния Дидимейона в Милете), хотя лишь очень немногие греческие художники могли вообще видеть их воочию. Как *идеал формы,* однако, статуя, одолевающая рельеф, происходит из архаической глиняной росписи, откуда получила свое развитие и фреска. Обе впечатаны в телесность стены. Можно рассматривать эту пластику, до Мирона включительно, как некий род рельефа, отслоенного от плоскости. В конце концов фигура обрабатывается на манер отдельного тела, сосуществующего с корпусом здания, но она все же остается силуэтом на фоне стены ****. За отсутствием вектора глубины она фронтально простирается перед зрителем, и еще Марсий Мирона может без усилий и сколько-нибудь существенных изменений ракурса быть воспроизведен на вазах и монетах *****. Оттого из обоих поздних искусств большого стиля ведущая роль начиная с 650 года принадлежит безусловно фреске. Скудость сюжетных типов поначалу всегда умещается в вазовых изображениях, которым нередко

* Гиберти и даже Донателло еще не вышли из-под влияния готики; Микеланджело чувствует уже в духе барокко, т. е. музыкально.

** *Déonna,* Les Apollons archaïques (1909).

*** *Woermann,* Gesch. der Kunst I (1915), S. 236. Примером первой служит Гера Херамия и постоянно ощущаемая склонность преобразить колонны в кариатиды; примером второй — Артемида Никандра и обнаруживаемая в ней связь с древнейшей техникой метоп.

**** Большинство творений представляют собой фронтонные группы или метопы, но даже фигуры Аполлона и «девы» Акрополя не могут быть признаны свободными от этого.

***** *A. v. Salis,* Kunst der Griechen (1919), S. 47, 98f.

точно соответствуют гораздо более поздние скульптуры. Нам известно, что группа кентавров западного фронтона в Олимпии смоделирована с картины. В Эгинском храме развитие техники исполнения от западного фронтона до восточного знаменует шаг от фресочного элемента к телесному. С Поликлетом, около 460 года, ситуация резко меняется, и отныне именно пластические группы служат образцом для строгой живописи. Но только у Лисиппа *всесторонняя* обработка тела достигает чисто веристического исполнения, ориентированного на «факт». До этого, даже еще у Праксителя, техника ограничена боковым ракурсом с остро очерченным контуром, который проявляется только с одной или двух зрительных позиций.

Неизгладимым свидетельством в пользу происхождения свободной пластики из живописи предстает полихроматическая обработка мрамора — о которой Ренессанс и классицизм не имели понятия и которая должна была бы ощущаться ими как варварская *,— а также статуи из золота и слоновой кости и эмалевые украшения светящихся естественным золотистым тоном бронзовых статуэток.

4

Соответствующая ступень западного искусства охватывает три столетия, от 1500 до 1800 года, от конца поздней готики до упадка рококо и уже конца большого фаустовского стиля вообще. В это время инструментальная музыка, отвечая все интенсивнее проникающей в сознание воле к пространственной трансцендентности, дошла в своем развитии до уровня господствующего искусства. Поначалу, в XVII столетии, музыка еще *живописует* с помощью характерных тембров инструментов, с помощью контраста струнных и духовых ансамблей, вокальных и инструментальных голосов. Честолюбие вынуждает ее — совершенно бессознательно — подражать в этом великим мастерам, от Тициана до Веласкеса и Рембрандта. Это какая-то экспозиция сплошных образов: в каждой части тема с парафразами на фоне basso continuo [188]: таков сонатный стиль от Габриели (†1612) до Корелли (†1713). Она живописует героические ландшафты в пасторальных кантатах; мелодические линии в плаче Ариадны у Монтеверди (1608) представляют собой настоящую зарисовку портрета. Все это с появлением немецких мастеров отступает на задний план. Живопись перестает быть водительницей. Музыка становится *абсолютной,* и она же — снова бессознательно — воца-

* Как раз решающее пристрастие к *белому* камню характерно для *контраста* между античным и ренессансным восприятием.

ряется над живописью и архитектурой в XVIII столетии. Пластика с возрастающей решимостью исключается из более глубинных возможностей этого мира форм.

Характерными признаками живописи до и после ее перемещения из Флоренции в Венецию, стало быть, живописи Рафаэля и Тициана, как двух совершенно различных искусств, являются пластический дух одной, ставящий ее полотна на один уровень с рельефом, и музыкальный дух второй, подгоняющий ее работающую зримыми мазками кисти и глубокими атмосферическими эффектами технику к хроматике ансамблей струнных и духовых инструментов. Осознание того, что здесь перед нами налицо не переход, а противоположность, играет решающую роль в понимании *организма* этих искусств. Именно здесь и следовало бы нам поостеречься абстрактного допущения «вечных законов искусства». Живопись — это только слово. Готическая живопись по стеклу была составной частью готической архитектуры. Она служила ее строгой символике, подобно тому как раннеегипетское, раннеарабское, любое другое искусство служит на ранней стадии языку камня. Одетые фигуры сооружали так же, как и соборы. Складки были *орнаментом,* исполненным предельной чистоты и строгости. Критиковать их «тугость» с натуралистически-подражательной точки зрения — значит идти ложным путем.

Равным образом и музыка — это только слово. «Музыка» существовала всегда и повсюду, даже *до* всякой собственно культуры, даже среди животных. Но античная музыка высокого стиля была не чем иным, как *пластикой для уха.* Четвертьтоновые группы, хроматика и энгармоника * имеют здесь тектоническое, а не гармоническое значение: но в этом-то и коренится разница между телом и пространством. Эта музыка одноголосна. Ее немногие инструменты развиваются сообразно пластике тона, а египетская арфа — не лишенная, должно быть, тембрового сходства с чембало — отвергается как раз на этом же основании. Но главное здесь то, что мелодия — подобно античному стиху от Гомера до эпохи Адриана включительно — обрабатывается квантитативно, а не следуя акценту, что означает: слоги суть тела, *объемом* которых определяется ритм. Чувственные прелести этого искусства нам непонятны, как о том свидетельствуют его немногие дошедшие до нас остатки, но это должно было бы насторожить нас и навести на размышления также и в связи с полученным нами впечатлением от статуй и фресок, ибо

* В александрийском словоупотреблении. Для нас эти слова имеют совершенно иное значение.

и здесь мы никогда не переживали той прелести, которую они внушали античному глазу.

Столь же непонятна для нас и китайская музыка, в которой, по оценке образованных китайцев, мы не в состоянии различать веселые и печальные оттенки *, а китаец, напротив, воспринимает западную музыку всю *без разбора как марш,* что отлично передает впечатление, производимое ритмической динамикой нашей жизни на ритмически безударное *дао* китайской души. Но так ощущает чужеземец и всю нашу культуру вообще: сжатую в едином направлении энергию церковных нефов и ярусного членения фасадов, глубинные перспективы картин, ход трагедии и повествования, а также техники и всей совокупности частной и общественной жизни. Мы несем этот такт в крови и оттого не замечаем его вовсе. Створяясь с ритмом чуждой нам жизни, он производит впечатление невыносимой дисгармонии.

Совершенно иной мир открывается нам в арабской музыке. До сих пор в поле нашего зрения фигурировал только мир псевдоморфоза: византийские гимны и иудейские псалмодии, да и те лишь постольку, поскольку они в форме антифона, респонсориев и как амвросианское пение проникли в церковь отдаленного Запада. Но очевидно, что не только религии, действовавшие к Западу от Эдессы: синкретистические культы, главным образом сирийская религия Солнца, гностики и мандейцы,— но и восточные: маздаисты, манихеи, общины Митры, синагоги Ирака, а позже и несториане — обладали музыкой одинакового стиля, что наряду с последней развивалась и светлая, светская музыка прежде всего южноаравийского и сасанидского рыцарства ** и что обе достигли совершенства в мавританском стиле, распространяющемся от Испании вплоть до Персии.

Из всего этого богатства фаустовская душа позаимствовала лишь некоторые формы, усвоенные западной церковью, которые она, впрочем, тотчас же, еще в X веке — Гукбальд, Гвидо д'Ареццо,— имманентно переиначила в «марш» и символ бесконечного пространства. Первое случилось благодаря такту и темпу мелодики, второе — благодаря полифонии (и одновременно в поэзии через рифму). Чтобы понять это, необходимо различать имитационную *** и орнаментальную сторону музыки, и пусть нам вследствие мимолетного

* Так же и вся русская музыка ощущается нами как бесконечно печальная[189], каковой она, по заверению самих русских, отнюдь не является для них.

** Т. 2, с. 238.

*** «Имитирование» в барочной музыке означает нечто совсем иное, именно копирование мотива в другой окраске (интервале).

бытия всех музыкальных творений* знакома только музыкальная культура Запада; все равно и этого вполне достаточно, чтобы явить нам ту двуликость развития, без которой нельзя вообще понять историю искусства. Первая — это душа, ландшафт, чувство, вторая — строгая форма, стиль, школа. Первая проявляется в том, что составляет отличительные признаки музыки отдельных людей, народов и рас, вторая — в правилах игры. В Западной Европе существует *орнаментальная музыка большого стиля* — ее параллелью и является античная пластика строгого характера,— и музыка эта связана с историей строительства соборов, родственна схоластике и мистике и находит свои законы в материнском ландшафте высокой готики между Сеной и Шельдой. Контрапункт развивается одновременно с системой распорок, и притом из «романского» стиля дисканта и фобурдона с их простым параллельным движением и противодвижением. Это настоящая архитектура человеческих голосов, мыслимая, подобно группам статуй и витражной росписи, только в структуре этих каменных сводов,— высокое искусство пространства, того самого пространства, которое путем введения координат математически осмыслил Николай Оресм, епископ Лизье**. Это и есть собственно rinascita и reformatio[190], каковыми созерцал их около 1200 года Иоахим Флорский***, рождение новой души, отраженное в языке форм нового искусства.

Параллельно, в бургах и деревнях, возникает светская, *имитационная* музыка трубадуров, миннезингеров и менестрелей, проникающая в качестве Ars nova[191] из провансальских дворов в дворцы тосканских патрициев — около 1300 года, в эпоху Данте и Петрарки; это просто мелодии под аккомпанемент, волнующие сердца своим мажором и минором, канцоны, мадригалы, кавча; среди них фигурирует и своего рода галантная оперетта, «Игра о Робене и Марион» Адама де ла Аль. После 1400 года отсюда возникают многоголосные формы, рондо и баллады. Это — «искусство» для публики. В нем копируются сценки из жизни: любовь, охота и доблесть. Речь идет уже о мелодической изобретательности, а не о символике линеарной трассировки.

В этом же коренится и музыкальное различие между бургом и собором. Собор *есть* музыка, в бурге *делают*

* Ибо сохранившиеся голые нотные записи внятно говорят лишь тому, кто владеет еще тоном соответствующих выразительных средств и умеет с ним обращаться.

** 1323—1382, современник Машо и Филиппа де Витри, поколение которых окончательно установило правила и запреты строгого контрапункта.

*** С. 149 сл., т. 2, с. 356.

музыку. Первая начинается с теории, вторая — с импровизации: так отличаются друг от друга бодрствование и существование, церковный песнопевец и рыцарский певец. Имитация более тесно связана с жизнью и направлением и оттого начинается с мелодии. Символика контрапункта принадлежит к протяженности и толкует бесконечное пространство с помощью полифонии. Результатом обеих оказались сокровищница «вечных» правил и неистощимая сокровищница народных мелодий, эксплуатируемые еще XVIII столетием. Этот контраст художественно проявляется и в *сословном* противостоянии Ренессанса и Реформации*. Придворный вкус Флоренции противоречит духу контрапункта. Развитие строгой музыкальной фразы от мотетов до четырехголосной мессы усилиями Данстейбла, Беншуа и Дюфаи (около 1430) остается все еще в сфере влияния готической архитектуры. Со времен Фра Анджелико и вплоть до времени Микеланджело великие нидерландцы сохраняют исключительное господство над орнаментальной музыкой. Лоренцо Медичи вынужден был пригласить Дюфаи в кафедральный собор, так как во Флоренции не нашлось никого, кто разбирался бы в строгом стиле. И покуда Леонардо и Рафаэль создавали здесь свои полотна, на Севере Окегем (†1495) со своей школой и Жоскен Депре (†1521) вознесли полифонию человеческих голосов на вершину ее формального совершенства.

Поворот к поздней эпохе возвещается в Риме и Венеции. С началом барокко ведущая роль музыки переходит к Италии, но одновременно архитектура перестает быть определяющим искусством: формируется группа фаустовских сепаратных искусств, в центре которых фигурирует масляная живопись. Около 1560 года, с появлением стиля a capella Палестрины и Орландо Лассо (оба †1594), господство человеческого голоса подходит к концу. Его стесненное звучание не способно больше выражать страстный порыв к бесконечному и уступает место ансамблевому звучанию струнных и духовых инструментов. Одновременно в Венеции возникает тициановский стиль нового мадригала, мелодическое струение которого копирует смысл текста. Музыка готики была архитектоничной и вокальной, музыка барокко — живописна и инструментальна. Одна конструирует, другая работает мелодически; здесь вместе с тем осуществляется переход от сверхличной формы к личной экспрессии великих мастеров. Ибо все искусства стали уже городскими и, следовательно, светскими. Возникший незадолго до 1600 года в Италии метод генерал-баса рассчитан на виртуозов, а не на аскетов.

* Т. 2, с. 363.

Отныне великая задача сводилась к расширению звукового тела в бесконечное, больше, к его растворению в *бесконечном пространстве звучаний*. Готика развила инструменты, сгруппировав их в семейства по признакам определенных тембровых оттенков; теперь возникает «оркестр», не подчиняющийся больше условиям человеческого голоса, но включающий его в прочие голоса. Это соответствует одновременному шагу от геометрического анализа Ферма к чисто функциональному анализу Декарта*. В учении о гармонии Царлино (1558) появляется настоящая перспектива чистого звукового пространства. Начинают различать орнаментальные и фундаментальные инструменты. Из мелодики и украшений возникает новый «мотив», и его разработка приводит к возрождению контрапунктического духа, к стилю фуги, первым мастером которого был Фрескобальди, а вершиной — Бах. В противоположность вокальным мессам и мотетам появляются крупные, чисто инструментально задуманные барочные формы оратории (Кариссими), кантаты (Виадана), оперы (Монтеверди). Что бы теперь ни «концертировало» — басовая мелодия против верхних голосов или верхние голоса между собой на фоне basso continuo, все равно речь идет уже о звуковых мирах характерной выразительности, которые в бесконечности музыкального пространства противодействуют друг другу, поддерживают друг друга, взвинчивают, упраздняют, освещают, пугают, затмевают друг друга,— игра, которую можно было бы наглядно продемонстрировать разве что только представлениями одновременного анализа.

Из этих форм раннего живописного барокко проистекают в XVII столетии разновидности сонаты: сюита, симфония, concerto grosso со все более устойчивой внутренней структурой фразировок и чередования фраз, тематической разработки и модуляции. Так была найдена большая форма, в мощной динамике которой Корелли, Гендель и Бах вознесли ставшую совершенно бестелесной музыку до уровня господствующего искусства Запада. Когда Ньютон и Лейбниц к 1670 году открыли счисление бесконечно малых, фугированный стиль достиг уже своего совершенства. А к 1740 году, когда Эйлер принялся за окончательную формулировку функционального анализа, Стамицем и его поколением была найдена последняя и наиболее зрелая форма музыкальной орнаментики — четырехчастная композиция как чистая бесконечная подвижность. Ибо один только шаг оставалось еще тогда сделать: тема фуги «есть»; тема нового способа композиции «становится». В одном случае проведение дает образ, в другом — разработка оборачивается драмой. Вместо образного ряда возникает циклическая последовательность*. Этот музыкальный язык коренится в бесконечно развитых возможностях нашего самого глубокого и самого прочувствованного языка — языка струнной музыки, и, насколько несомненно то, что скрипка является наиболее благородным из всех инструментов, измышленных и усовершенствованных фаустовской душой для исповедального рассказа о последних своих тайнах, настолько же несомненно и то, что самые потусторонние, священнейшие моменты ее полного просветления сосредоточены в струнном квартете и скрипичной сонате. *Здесь, в камерной музыке, западное искусство вообще достигает своей вершины.* Прасимвол бесконечного пространства находит здесь столь же совершенное выражение, сколь и прасимвол насыщенной телесности в Дорифоре Поликлета. Когда одна из этих несказáнно тоскующих скрипичных мелодий блуждает в пространстве, которое ширят вокруг нее звучания аккомпанирующего оркестра — у Тартини, Нардини, Гайдна, Моцарта и Бетховена,— тогда оказываешься лицом к лицу с искусством, которое можно поставить рядом только с творениями Акрополя.

Таким образом фаустовская музыка воцаряется над всеми прочими искусствами. Она изгоняет пластику статуи и проявляет снисходительность только к совершенно музыкальному, рафинированно-неантичному и антиренессансному малому искусству фарфора, изобретенному в то же время, когда камерная музыка проявилась самым решительным образом. Если готическая пластика представляет собой исключительно архитектонический орнамент в виде вьющихся растений человеческой фантазии, то рококо есть поразительный пример мнимой пластики, переставшей фактически сопротивляться языку форм музыки. Здесь становится очевидным, до какой степени может техника, господствующая на переднем плане жизни искусства, противоречить таящемуся за ней исконному языку экспрессии. Сравним сидящую на корточках Венеру Куазво (1686) в Лувре с ее античным образцом в Ватикане. Это пластика, как музыка, и пластика в собственном смысле слова. Явленную здесь подвижность, течение линий, текучесть самого камня, утратившего некоторым образом, подобно фарфору, свое твердое агрегатное состояние, можно лучше всего описывать с помощью музыкальных оборотов: staccato, accelerando, andante, allegro. Отсюда ощущение, будто зернистый мрамор тут неуместен.

* С. 226 сл.

* *Einstein*, Gesch. der Musik, S. 67.

Отсюда совершенно неантичный расчет на светотень. Это соответствует основному принципу масляной живописи, начиная с Тициана. То, что в XVIII столетии называют колоритностью — гравюры, рисунка, пластической группы,— означает музыку. Она господствует в живописи Ватто и Фрагонара, в искусстве гобелена и пастели. Разве мы не говорим с тех пор о колоритных звучаниях и звуковой окраске? Разве не признана этим достигнутая наконец *однородность* двух столь различных внешне искусств? И разве же не бессмысленны эти обозначения применительно к *любому* из античных искусств? Но музыка эта преобразовала в своем духе также и архитектуру бернинневского барокко в рококо, над трансцендентной орнаментикой которого «играют» световые блики — тона, растворяющие потолки, стены, арки, все конструктивное и действительное в полифонии и гармонии, так что архитектонические трели, кадансы и пассажи окончательно устанавливают идентичность языка форм этих залов и галерей с сочиненной для них музыкой. Дрезден и Вена — родина этого позднего и быстро угасающего чудесного мира *зримой* камерной музыки, изогнутой мебели, зеркальных комнат, буколических стихов и фарфоровых групп. Это последнее, залитое осенним солнцем, совершенное по стилю выражение западной души. В Вене, во время Конгресса, оно тихо испустило дух.

5

Искусство Ренессанса, рассмотренное с этой — далеко не исчерпывающей* — точки зрения, есть *бунт против духа фаустовской, лесоподобной музыки* контрапункта, которая как раз намеревалась установить свое господство над всем языком форм западной культуры. Оно последовательным образом произошло из зрелой готики, в которой явственно проступала эта воля. Оно никогда и не отрицало этого своего происхождения, а равным образом и присущего ему *характера чистого противодвижения*, специфика которого неизбежно оставалась зависимой от форм исконного движения, обернувшегося здесь обратной реакцией на эту фиксирующую происходящее робкую душу. Оттого-то и лишено оно настоящей глубины, и притом в двояком смысле — как глубины идеи, так и глубины самого явления. Что касается первой, то достаточно лишь вспомнить ту разнузданную страстность, с которой готическое мирочувствование разряжалось по всему западному ландшафту, чтобы ощутить, что это было за движение, вышедшее около 1420 года из небольшого круга избранных умов,— ученых, художников и гуманистов*. Там речь шла о бытии или небытии новой души, здесь всего лишь о вопросе вкуса. Готика охватывает *всю* жизнь до самых ее сокровенных уголков. Она сотворила нового человека, новый мир. От идеи католицизма до государственной идеи немецких императоров, от рыцарских турниров до облика только-только возникающих городов, от кафедральных соборов до крестьянских очагов, от синтаксиса языка до подвенечного наряда деревенской девушки, от масляной живописи до песен странствующих музыкантов — на все наложила она отпечаток языка единой символики. Ренессанс овладел некоторыми искусствами образа и слова, и этим было решено всё. Он ничуть не изменил образа мыслей и жизнечувствования Западной Европы. Он продвинулся до костюма и до ужимок, не дотронувшись до корней существования, ибо мировоззрение барокко даже в Италии было по самой своей сущности лишь продолжением готики**. Он не породил между Данте и Микеланджело, которые уже выходят за его границы, ни одной безусловно великой личности. Что же касается второго из отмеченных аспектов, то даже во Флоренции Ренессанс не коснулся народного духа, в глубине которого — одно только это и объясняет нам феномен Савонаролы и его совершенно иного рода власть над душами — готически-музыкальное подводное течение продолжало спокойно вливаться в барокко.

Ренессансу, как антиготическому и враждебному по отношению к духу полифонической музыки движению, соответствует в античности дионисическое движение, как антидорическое и противопоставленное пластически-аполлоническому мирочувствованию. Оно *не* «произошло» из фракийского культа Диониса. Оно лишь привлекло этот последний в качестве оружия и как противосимвол

* Сюда: т. 2, с. 355 сл., 363 сл.

* Оно было не просто национально итальянским — такова и итальянская готика,— но чисто флорентийским, да и в самой Флоренции лишь идеалом определенного слоя общества. То, что именуют Ренессансом применительно к треченто, сосредоточено в Провансе, главным образом при папском дворе в Авиньоне, и является не больше чем придворно-рыцарской культурой Южной Европы, от Верхней Италии до Испании, находившейся под сильнейшим впечатлением мавританского аристократического общества в Испании и Сицилии.

** Ренессансный орнамент — это просто *украшение* и сознательная артистическая выдумка. Только ясно выраженный стиль барокко вновь демонстрирует «долженствование», исполненное высокой символики.

олимпийской религии совершенно так же, как во Флоренции был призван на помощь культ античности исключительно в целях оправдания и усиления собственного чувства. Там великий бунт воспоследовал в VII и, значит, здесь в XV веке. В обоих случаях речь идет о разладе в самих подоплеках культур, нашедшем свое физиогномическое выражение в целых эпохах исторической картины, главным образом в их художественных мирах форм, о противостоянии души своей судьбе, которую она отныне постигает в полном ее объеме. Внутренне сопротивляющиеся силы, *вторая душа Фауста, стремящаяся отделиться от первой*, силятся согнуть смысл культуры; железная необходимость должна быть отвергнута, упразднена, обойдена; таково веление страха перед завершением исторических судеб в ионике и барокко. Там он опирается на культ Диониса с его *музыкальным, развоплощающим действительность, расточающим* тело оргиазмом, здесь — на традицию «древности» и ее культ телесно-пластического: то и другое сознательно привлекается в качестве чуждых выразительных средств, чтобы силой их антагонистического языка форм сообщить подавленному чувству точку опоры, собственный пафос и воспрепятствовать таким образом течению, идущему в одном случае от Гомера и геометрического стиля к Фидию, а в другом — от готических соборов через Рембрандта к Бетховену.

Характер всякого противодвижения таков, что в нем столь же легко поддается определению то, с чем оно борется, сколь трудно бывает установить, чего оно стремится достичь. В этом сложность всякого ренессансоведения. В готике (и дорике) имеет место как раз обратное. Она борется *за* что-то, а не *против* чего-то. Но искусство Ренессанса по самой сути своей есть антиготическое искусство. Музыка Ренессанса — просто самопротиворечие. При дворе Медичи это была южнофранцузская ars nova [191]; та, что вызвучивала пространства собора во Флоренции, подчинялась нидерландскому контрапункту: но обе в равной степени *готичны* и принадлежат *всему* Западу.

Расхожее понимание Ренессанса служит характерным примером того, насколько можно смешивать высказанное во всеуслышание намерение с более глубоким смыслом самого движения. Критика, начиная с Буркхардта, опровергла *в отдельности* каждое утверждение ведущих умов относительно тенденций Ренессанса, но и после того, как это случилось, она по существу продолжала употреблять слово «Ренессанс» в прежнем смысле. Конечно, различие в архитектонике, в художественном ансамбле вообще резко бросается в глаза, стоит только перейти через Альпы. Но как раз оттого, что

это восприятие слишком популярно, следовало бы отнестись к нему с недоверием и задаться вопросом, не прикидывается ли здесь зачастую разница между *Севером и Югом* в пределах одного и того же мира форм разницей между готическим и «античным». Многое и в Испании производит впечатление античного только оттого, что имеет южный характер. Если спросить профана, относятся ли к готике большой монастырский двор Санта Мария Новелла или фасад Палаццо Строцци, он наверняка предложит ложную разгадку. В противном случае внезапная перемена впечатления должна была бы начаться не по ту сторону Альп, а лишь по ту сторону Апеннин, ибо Тоскана представляет собой некий художественный остров в самой Италии. Верхняя Италия вполне принадлежит к своего рода византийски окрашенной готике; Сиена в особенности есть доподлинный город *Контрренессанса*. Рим — уже родина барокко. Но изменение восприятия происходит одновременно *со сменой картины ландшафта*.

Фактически Италия внутренне не сопережила рождения готического стиля. К 1000 году она находилась под безусловным господством византийского вкуса на Востоке и мавританского на Юге. Только зрелая готика пустила здесь корни, и притом с такой проникновенной силой, которая не имеет аналога ни в одном из великих творений Ренессанса,— вспомним о возникших здесь «Stabat mater» и «Dies irae» [192], о Катарине Сиенской, о Джотто и Симоне Мартини,— впрочем, к югу корни эти уже просвечиваются и выглядят как бы климатически смягченной чужеземной диковинкой. Она перенимала или вытесняла не мнимые отзвуки античности, а исключительно византийско-сарацинский язык форм, ежедневно и повсеместно взывающий к чувствам в постройках Венеции и Равенны и с гораздо большей силой в орнаментике завезенных с Востока тканей, утвари, сосудов, оружия.

Если бы Ренессанс был обновлением античного *мирочувствования* — но что это значит? — ему пришлось бы заменить символ перекрытого и ритмически расчлененного *пространства* символом *закрытого архитектурного тела*. Но об этом никогда не было и речи. Напротив. Ренессанс печется только о той архитектуре пространства, которую предписала ему готика, разве только дыхание этого пространства, его ясное, ровное спокойствие оказывается в противоположность буре и натиску Севера иным, именно *южным*, солнечным, беспечным, увлеченным. Разница только в этом. Здесь нет ни одной новой *зодческой идеи*, которая бросалась бы в глаза. Можно свести эту архитектуру почти полностью к *фасадам и дворам*.

Но обращенность экспрессии к «лицевой стороне» изобилующих окнами улиц и дворов, которая всегда отражает дух внутренней структуры, является чем-то подлинно готическим и в каком-то очень глубоком смысле родственна искусству портрета; внутренний же двор, от храма Солнца в Баальбеке до Львиного двора Альгамбры,— феномен *типично арабский*. Храм Пестума — сплошное тело — стоит среди этого искусства совершенно одиноким. Никто его не видел, никто и не пытался подражать ему. Столь же мало и флорентийская пластика представляет собой *свободную* объемную пластику аттического типа. Каждая из ее статуй ощущает еще за собой некую незримую нишу, в которую готическая пластика вкомпоновывала ее *доподлинный* прообраз. В отношении заднего плана и в композиции тела «мастер королевских голов» кафедрального собора в Шартре и мастер Бамбергского хора св. Георгия демонстрируют одинаковое взаимопроникновение «античных» и готических выразительных средств, которое так и не получило дальнейшего развития у Джованни Пизано, Гиберти и даже Верроккьо, оставаясь для них беспрекословным образцом.

Если вычесть из идеалов, которым следовал Ренессанс, все то, что возникло, начиная с эпохи римских императоров, и, стало быть, принадлежит к магическому миру форм, то не останется ровным счетом ничего. Но даже из позднеримских сооружений шаг за шагом ушло все, что относится к великой эпохе, предшествовавшей началу эллинизма. Решающим оказывается тот факт, что мотив, прямо-таки *господствующий* в Ренессансе и кажущийся нам из-за своего южного происхождения наиболее благородным признаком его — *сочетание круглой арки с колонной* — хотя и весьма неготический, но и отсутствующий в античном стиле, представляет собой, скорее всего, возникший в Сирии *лейтмотив магической архитектуры*.

И вот с Севера пришло то решающее влияние, которое помогло на Юге сначала полностью освободиться от Византии, а потом уже сделать шаг от готики к барокко. В ландшафте между Амстердамом, Кёльном и Парижем* — этом противоположном полюсе Тосканы в истории стиля нашей культуры — наряду с готической архитектурой сложились контрапункт и масляная живопись. Оттуда пришли в папскую капеллу Дюфаи в 1428-м и Вилларт в 1516 году, а этот

* Париж относится к нему. Еще в XV столетии там столь же часто говорили по-фламандски, сколь и по-французски, а старыми частями своего архитектурного облика Париж связан с Брюгге и Гентом — не с Труа и Пуатье.

последний основал в 1527 году школу в Венеции, сыгравшую решающую роль в формировании барочного стиля музыки, где последователем его стал де Роре из Антверпена. Хуго ван дер Гус получил заказ на алтарь Портинари для Санта Мария Нуова от какого-то флорентийца, и от флорентийца же получил заказ на композицию Страшного суда и Мемлинг. Но наряду с этим приобретались и многочисленные другие картины, главным образом нидерландские портреты, влияние которых оказывалось исключительным, а около 1450 года сам Рогир ван дер Вейден пришел во Флоренцию, где его искусство стало предметом изумления и подражания. К 1470 году Йос ван Гент перенес масляную живопись в Умбрию, а прошедший нидерландскую выучку Антонелло да Мессина — в Венецию. Как много нидерландского и как мало «античного» в картинах Филиппино Липпи, Гирландайо и Боттичелли, прежде всего в гравюрах на меди Поллайоло и даже у Леонардо! Полное влияние готического Севера на архитектуру, музыку, живопись и пластику Ренессанса еще и сегодня с трудом осмеливаются признать*.

Как раз тогда Николай Кузанский, кардинал и епископ Бриксенский (1401—1464), ввел в математику принцип бесконечно малых, этот *контрапунктический метод* чисел, который он вывел из идеи Бога, как бесконечной Сущности. Благодаря ему Лейбниц получил решающий толчок к созданию своего дифференциального исчисления. Но тем самым он выковал уже оружие и динамической барочной физике Ньютона, которым она окончательно победила статическую идею южной физики, связанной с именем Архимеда и действовавшей еще у Галилея.

Высокий Ренессанс — это мгновение *иллюзорного* вытеснения музыкального элемента из фаустовской культуры. Во Флоренции, единственной точке, где сходятся границы античного и западного культурного ландшафта, на протяжении нескольких десятилетий грандиозным актом исключительно метафизического противления поддерживался образ античности, обязанный всеми без исключения более глубокими своими чертами отрицанию готического образа и все же утверждающий свою значимость в наших чувствах — хотя и не в нашей критике — еще у Гёте и вплоть до сегодняшнего дня. Флоренция Лоренцо Медичи и Рим Льва X — это для нас антично; это извечная цель нашей сокровеннейшей тоски; только *это* освобождает от всякой тяжести, всякой дали

* *A. Schmarsow*, Gotik in der Renaissance (1921). *B. Haendke*, Der niederl. Einfluß auf die Malerei Toscana-Umbriens (Monatsh. für Kunstwiss. 1912).

одним лишь фактом своей антиготичности. Столь строго запечатлена противоположность аполлонической и фаустовской душевности.

Но не станем заблуждаться относительно объема этой иллюзии. Во Флоренции занимались фреской и рельефом в пику готической оконной росписи и византийской мозаике на золотом фоне. Это была единственная эпоха Запада, когда скульптура получила значение господствующего искусства. В картине доминируют тщательно обдуманные тела, упорядоченные группы, тектонические элементы архитектуры. Задний план лишен сам по себе всякой значимости и служит как бы своего рода начинкой, заполняющей пустоты между и за сытой осязательностью образов переднего плана. Здесь живопись и в самом деле некоторое время находилась под господством пластики. Верроккьо, Поллайоло и Боттичелли были ювелирами. И все же во фресках этих нет ничего от духа Полигнота. Достаточно лишь просмотреть большую коллекцию античных ваз — отдельный экспонат или репродукция извращают впечатление; вазовая роспись представляет собой единственный вид античных художественных творений, оригиналы которых можно лицезреть в таком чередующемся количестве, что взору воочию предстает проникновенная картина художественного *воления*,— чтобы уловить совершенно неантичный дух ренессансной живописи. Великое деяние Джотто и Мазаччо, создание фресковой живописи, есть лишь *мнимое* обновление аполлонического способа чувствования. Переживание глубины, идеал протяженности, лежащие в его основе,— не аполлоническое внепространственное, замкнутое в себе тело, но *готическое пространство картины*. Как бы ни стушевывался задний план, он все же налицо. Но опять же в Тоскане, и только здесь, избыток света, прозрачность, полуденное великое спокойствие Юга преображают динамическое пространство в статическое, мастером которого был Пьеро делла Франческа. Если к тому же писали и *пространства картин*, то переживали их не как безграничное, музыкально взыскующее глубины и пульсирующее бытие, а только в плане их чувственной *ограниченности*. Им придавали в некотором роде телесность. Их просто наслаивали на поверхность. В ходу — с определенным налетом близости к эллинскому идеалу — был рисунок, четкие контуры, границы раздела тел — с той лишь разницей, что здесь они отделяли *одно* перспективное пространство от вещей, а в Афинах отдельные вещи от пустоты; и по мере того, как снова успокаивался прибой Ренессанса, *жесткость* этой тенденции шла на убыль, от фресок Мазаччо в капелле Бранкаччи до Ватиканских залов Рафаэля; а sfumato Леонардо, слияние контуров с задним планом, выдвигает идеал музыкальной живописи вместо рельефообразной. Равным образом нельзя не признать и скрытую динамику тосканской скульптуры. Тщетно стали бы мы искать аттическую параллель статуе всадника Верроккьо. Это искусство было *маской*, вкусом изысканного общества, иногда комедией, но никогда еще комедия не доигрывалась более блистательным образом. Перед несказанно задушевной чистотой форм забываешь о преимуществе готики по части исконной силы и глубины. Но это должно быть сказано еще раз: готика есть *единственное* основание Ренессанса. Ренессанс даже не коснулся подлинной античности — где уж было ему понять ее и «возродить». Абсолютно полоненное литературными впечатлениями сознание флорентийского кружка пустило в ход это соблазнительное название, чтобы обратить отрицательное по существу движение в утвердительное русло. Оно доказывает, как мало знают о самих себе подобные течения. Здесь не найти ни *одного* великого творения, которое современники Перикла или даже Цезаря не отвергли бы как нечто совершенно чуждое. Эти дворы палаццо — мавританские дворы; круглые арки на стройных колоннах выдают сирийское происхождение. Чимабуэ учил свое столетие копировать кистью искусство византийских мозаик. Из обеих прославленных купольных построек Ренессанса купол Флорентийского собора — шедевр поздней готики, а купол собора Св. Петра — один из шедевров раннего барокко. И когда Микеланджело дерзнул здесь «взгромоздить Пантеон на базилику Максенция»[193], он привел в свидетельство две постройки чистейшего раннеарабского стиля. А орнамент — но есть ли вообще настоящий ренессансный орнамент? Чего-то такого, что можно было бы сравнить с символической мощью готической орнаментики, во всяком случае нет. Но какого происхождения все эти светлые и благородные украшения, исполненные большого внутреннего единства и сразившие наповал всю Западную Европу? Разгадка таится в принципиальной разнице между родиной какого-то определенного вкуса и родиной его выразительных средств. В раннефлорентийских мотивах Пизано, Майано, Гиберти, делла Кверча можно обнаружить много северного. Нужно во всех этих церковных кафедрах, надгробных памятниках, нишах, порталах отличать внешнюю, поддающуюся калькированию форму — тут и сама ионийская колонна выдает свое египетское происхождение — от духа языка форм, органически усваивающего ее в качестве средства и знака. Все античные детали ничего не значат сами по себе, если они самим способом их применения выражают нечто не античное. Но

еще у Донателло они встречаются гораздо реже, чем в высоком барокко. Строго античную капитель тут вообще нельзя найти.

И все-таки на несколько лишь мгновений было достигнуто нечто чудесное, чего *нельзя* было воспроизвести в музыке,— чувство счастья совершенной *близости*, чистых, покоящихся, *искупляющих* пространственных эффектов, исполненных светлой расчлененности, свободных от страстной взволнованности готики и барокко. Это не античность, но это сон об античном бытии, единственный, который мог сниться фаустовской душе, в котором она могла забыться [194].

6

И вот же, только в XVI столетии западная живопись переживает решительный сдвиг. Опека со стороны архитектуры на Севере, со стороны скульптуры на Юге теряет силу. Живопись становится полифоничной, «живописной», уносящейся в бесконечность. Краски делаются тонами. Искусство кисти сродняется со стилем кантаты и мадригала. Техника масляных красок становится основанием искусства, намеревающегося покорить *пространство*, в котором теряются вещи. С Леонардо и Джорджоне начинается импрессионизм.

Тем самым в картине происходит переоценка всех элементов. Задний план, набрасываемый до этого как попало, рассматриваемый как средство заполнения и почти отсутствующий как пространство, приобретает решающее значение. Наступает этап развития, не имеющий себе равных ни в одной другой культуре, включая и столь родственную во многих отношениях китайскую: задний план, как символ бесконечного, побеждает чувственно осязаемый передний план. Наконец удается — это и есть живописный стиль в противоположность рисовальному — заворожить переживание глубины, свойственное фаустовской душе, пассами картины. «Пространственный рельеф» Мантеньи с наложенными на поверхность слоями растворяется в энергии устремленности у Тинторетто. В картине обнаруживается *горизонт*, как великий символ безграничного мирового пространства, заключающего в себе случайно попавшие в поле зрения отдельные вещи. Его изображение в ландшафтной живописи ощущалось до такой степени естественным, что ни разу не возникал решающий вопрос относительно тех случаев, где он отсутствует и что означает это отсутствие. Между тем ни в египетском рельефе, ни в византийской мозаике, ни в античной вазовой росписи и фресках, ни даже в эллинистических фрес-

ках с их выпяченной пространственностью переднего плана невозможно найти ничего такого, что хотя бы отдаленно напоминало горизонт. Эта линия, в призрачной дымке которой расплываются небо и земля — воплощение и сильнейший символ дали,— содержит в себе принцип бесконечно малых. Из нее изливается в картину *музыка*, и оттого великие пейзажисты Голландии по сути живописали *только* задние планы, только атмосферу, как и наоборот, «антимузыкальные» мастера, вроде Синьорелли и прежде всего Мантеньи, писали только передние планы — «рельефы». В горизонте музыка одерживает верх над пластикой, *страстность* протяженности над ее *субстанциальностью*. Можно решиться на утверждение, что ни в одной картине Рембрандта нет «переднего плана». На Севере, родине контрапункта, глубокое понимание смысла горизонта и ярко освещенных далей не редкость и в более раннее время, тогда как на Юге еще долго господствует плоскозамыкающий золотой фон арабско-византийских изображений. В расписанных к 1416 году часословах герцога Беррийского — шантилийском и туринском — и у раннерейнских мастеров впервые появляется чистое ощущение пространства и медленно покоряет плоскостное изображение.

Тот же символический смысл имеют облака, художественная трактовка которых также находилась вне сферы возможностей античности и которые обрабатывались художниками Ренессанса на какой-то игривый и легкомысленный лад, тогда как готический Север уже гораздо раньше создает совершенно мистические перспективы с помощью скоплений облаков, а венецианцы, главным образом Джорджоне и Паоло Веронезе, вскрывают целое чудо облачного мира, небесных пространств, наполненных парящими, слипшимися, тысячецветно освещенными существами, пока, наконец, Грюневальд, как и нидерландцы, не интенсифицирует его до ощущения трагического. Греко перенес большое искусство облачной символики в Испанию.

В вызревшем тогда же, одновременно с масляной живописью и контрапунктом, *садовом искусстве* соответственно появляются растянутые вдоль пруды, буковые проходы, аллеи, просветы, галереи, силящиеся и в картине живой природы выразить ту же тенденцию, которую воплощает в живописи линейная перспектива, воспринимаемая ранними нидерландцами как основная задача их искусства и теоретически разработанная Брунеллески, Альберти и Пьеро делла Франческа. Можно будет увидеть, что именно тогда ее, как своего рода математическое рукоположение пространства картины, ограниченного с боков рамой и мощно ввинчиваемого

вглубь — будь то ландшафт или интерьер, — осуществляли с некоторой нарочитостью. Прасимвол предвещает самого себя. В бесконечности покоится точка, где сходятся перспективные линии. Античная живопись, избегавшая бесконечности и не признававшая дали, именно оттого и была лишена перспективы. *Следовательно*, и парк, эта сознательная отделка природы в смысле пространственного эффекта дали, невозможен в круге античных искусств. В Афинах и Риме не было сколько-нибудь значительного садового искусства. Только императорская эпоха ощутила вкус к искусственным насаждениям восточного типа, сжатые и подчеркнутые края которых каждый может увидеть в сохранившихся чертежах *. Но уже первый садовед-теоретик Запада, Л. Б. Альберти, около 1450 года учил о связи парка с домом, т. е. с находящимися в нем наблюдателями, и от его набросков до парков, разбитых вокруг вилл Людовизи и Альбани, прослеживается все усиливающаяся тенденция перспективных видов. Франция со времен Франциска I прибавила сюда длинные полосы воды (Фонтенбло).

Наиболее значительным элементом в картине западного сада оказывается, таким образом, point de vue [195] большого парка рококо, куда выходят аллеи и дорожки между подстриженными газонами и откуда взор теряется в широких замирающих далях. Он отсутствует даже в китайском садоводстве. Но совершенной параллелью ему предстают некоторые светлые, серебряные «декорационные краски» пасторальной музыки начинающегося XVIII столетия, например у Куперена. Только point de vue дает ключ к пониманию этого причудливо-человеческого способа подчинять природу символическому языку форм искусства. Разложение конечных числовых образований в бесконечные ряды есть родственный этому принцип. Как здесь формула остаточного члена раскрывает окончательный смысл ряда, так и там взгляд в безграничное являет глазу фаустовского человека смысл природы. Именно *мы*, а не эллины и не люди высокого Ренессанса оценивали и осиливали бескрайние перспективы, предстающие взору с горных вершин. Это фаустовская тоска. Хочется быть *наедине* с бесконечным пространством. Доведение этого символа до самого крайнего предела было великим деянием северофранцузских мастеров садоводства после эпохального творения Фуке в Во-ле-Виконте, и прежде всего Ленотра. Сравним парк Ренессанса медичийской эпохи во всей его обозримости, ясной близости и закругленности,

* *Svoboda*, Römische und romanische Paläste (1919); *Rostowzew*, Pompejanische Landschaften und römische Villen (Röm. Mitt. 1904).

в соизмеримости его линий, контуров и групп деревьев с этим таинственным взысканием дали, оживляющим все эти фонтаны, ряды статуй, кустарники, лабиринты, и нам снова предстанет в данном отрывке истории сада судьба западной масляной живописи.

Но даль — это вместе с тем и *историческое* ощущение. В дали пространство становится временем. Горизонт означает будущее. *Парк барокко — это парк поздней осени*, близкого конца, опадающих листьев. Парк Ренессанса рассчитан на лето и полдень. Он вневременен. Ничто в его языке форм не напоминает о бренности. Только перспектива вызывает в памяти предчувствие чего-то преходящего, мимолетного, последнего.

Уже само слово «даль» имеет в западной лирике всех языков щемящий душу осенний оттенок, который тщетно стали бы мы искать в греческой и латинской лирике. Мы находим его уже в оссиановских песнях Макферсона, у Гёльдерлина, а после и в Дионисовых дифирамбах Ницше, и, наконец, у Бодлера, Верлена, Георге и Дрёма [196]. Поздняя поэзия увядающих аллей, бесконечных уличных пролетов наших мировых городов, пилястровых рядов собора, вершин отдаленного горного кряжа всякий раз открывает, что переживание глубины, создающее нам мировое пространство, есть по самой своей сути внутренняя достоверность судьбы, предопределенного направления, *времени*, непреложности. Здесь, в переживании горизонта как будущего, непосредственно проступает идентичность времени с «третьим измерением» *пережитого* пространства, живого саморасширения. В конце концов этому почерку судьбы Версальского парка мы подчинили также вид больших городов и проложили мощные, прямолинейные, исчезающие в далях уличные пролеты, пожертвовав даже старыми историческими кварталами — символика которых стала теперь менее значительной, — между тем как античные мировые города с боязливой заботливостью выпячивали лабиринт кривых улочек, чтобы аполлонический человек чувствовал себя среди них как тело между телами *. Практическая потребность была здесь, как всегда, лишь маской глубокой внутренней необходимости.

Горизонт концентрирует в себе отныне более глубокую форму и все метафизическое значение картины. Осязаемое и передаваемое через надпись *содержание*, которое подчеркивалось и культивировалось живописью Ренессанса, становится теперь *средством*, просто *носителем* не исчерпываемого

* Т. 2, с. 117 сл.

уже словами значения. У Мантеньи и Синьорелли какой-нибудь набросанный эскиз, даже без исполнения в красках, мог бы вполне сойти за картину. В отдельных случаях возникает желание, чтобы они так и остались картонами. В статуеобразных эскизах цвет представляет собой просто какой-то довесок; Тициану пришлось-таки выслушать упрек от Микеланджело в том, что он не умеет рисовать. «Предмет», т. е. то, что можно закрепить контурным рисунком, близость, вещественность потеряли свою художественную действительность, и в теории искусства, остававшейся под влиянием Ренессанса, с тех пор господствует странный и никогда не прекращающийся спор о «форме» и «содержании» в художественном произведении. Его формулировка покоится на недоразумении и заслонила собою весьма значительный смысл вопроса. Нужно было решить, во-первых, как понимать живопись: пластически или музыкально, как статику предметов или как динамику пространства — ибо к этому и сводится более глубокая противоположность между фресковой и масляной техникой,— и, во-вторых, принять во внимание противоположность аполлонического и фаустовского чувства формы. Контуры ограничивают материальное, красочные оттенки интерпретируют пространство*. Но первое непосредственно чувственно. Оно *рассказывает*. Пространство по самой своей сути трансцендентно. Оно говорит воображению. Для искусства, подчиненного его символике, повествовательная сторона сопряжена с понижением и помрачнением более глубокой тенденции, и теоретик, который чувствует здесь тайное несоответствие, но не понимает его, цепляется за поверхностную противоположность содержания и формы. Проблема носит чисто западный характер, и в ней на исключительно редкий лад запечатлен совершенный выверт смысла изобразительных элементов, совпавший с завершением Ренессанса и восхождением инструментальной музыки большого стиля. В античности такая проблема, как проблема формы и содержания, не могла в этом смысле даже возникнуть. Для аттической статуи оба понятия полностью соединены в человеческом теле. Казус барочной живописи усугубляется столкновением между *популярным и элитарным чувствованием*. Все евклидовски-осязаемое в то же время и популярно, и, следовательно, сама «древность» оказывается

* В античной живописи светотень была впервые единообразно применена Зевксисом, но лишь *в качестве оттенка самих вещей*, чтобы освободить пластику написанных тел от рельефности, и, стало быть, без какого-либо отношения тени *к дневному времени*. Напротив, уже у самых ранних нидерландцев светотень сводится к *красочным оттенкам* и связана только с атмосферическим элементом.

популярным искусством в собственном смысле слова. В ощущении этого таится немалая доля той неописуемой прелести, которою все античное вскруживает фаустовские головы, вынужденные *домогаться* своей экспрессии, отвоевывать ее у мира. Для нас уже один только вид античного художественного волнения является *великим отдохновением*. Здесь нет ничего, что нуждалось бы в завоевании. Все дается само собой. И нечто родственное этому действительно вызвала к жизни антиготическая тенденция во Флоренции. Рафаэль в некоторых срезах своего творчества популярен, Рембрандт не может быть таковым. Начиная с Тициана, живопись становится все более эсотеричной, как и поэзия, как и музыка. Готика — Данте, Вольфрам — была таковой с самого начала. Большинство посетителей церквей никогда не были в состоянии понять мессы Окегема, Палестрины или даже Баха. Они скучают, слушая Моцарта и Бетховена. Они дают музыке воздействовать просто на настроение. На концертах и в галереях стали внушать себе интерес к этим вещам лишь с тех пор, как эпоха Просвещения пустила в ход фразу об искусстве для всех. Но фаустовское искусство не для всех. Такова его сокровеннейшая сущность. Если новая живопись рассчитана еще только на маленький круг знатоков, который все больше и больше сужается, то это соответствует отказу от доступных общему пониманию предметов. Тем самым «содержание» лишается самоценности, и вопрос о самой действительности решается в пользу пространства, *через* которое — по Канту — только и *являются* вещи. С этого момента в живопись привходит труднодоступный метафизический элемент, не поступающийся собою ради профанов. Но в случае Фидия слово «профан» было бы лишено всякого смысла. Его пластика всецело рассчитана на телесный, а не на духовный глаз. *Беспространственное искусство — a priori* нефилософично.

7

Со всем этим связан важный принцип *композиции*. В картине можно неорганически размещать отдельные вещи друг над другом, друг за другом, без перспективы и взаимной связи, т. е. не подчеркивая зависимость их реальности от структуры пространства, но это не дает права сказать, что таковая зависимость отрицается. Так рисуют дикари и дети, пока переживание глубины не подчиняет чувственные впечатления мира более глубокому порядку. Но этот порядок,

сообразно прасимволу, различен в каждой культуре. Представляющийся нам естественным способ перспективного охвата является частным случаем и лишен значимости в живописи других культур. Египетское искусство отдавало предпочтение изображению одновременных событий, расположенных рядами друг над другом. Таким образом третье измерение исключалось из впечатления, производимого картиной. Аполлоническое искусство располагало изолированные фигуры и группы на поверхности картины, умышленно избегая пространственных и временны́х отношений. Фрески Полигнота в дельфийской лесхе служили этому прославленным примером. Задний план, который соединял бы отдельные сцены, отсутствует. Уже своим наличием он поставил бы под вопрос значение предметов, как чего-то единственно реального и противопоставленного пространству как небытию. Фронтоны Эгинского храма, шествие богов на вазе Франсуа, пергамский фриз гигантов содержат меандрическую нанизанность отдельных вполне переставляемых мотивов, чуждых всякой органичности. Только эллинизм — самый ранний сохранившийся пример этому фриз Телефа Пергамского алтаря — привносит сюда неантичный мотив единого ряда. Ощущение Ренессанса и здесь оставалось чисто готическим. Он даже вознес композицию групп на такую высоту, которая служила образцом для всех последующих столетий, однако этот распорядок отталкивался уже от пространства и представал в наиболее глубинных своих пластах тихой музыкой красочно осиянной протяженности, которая своим незримым тактом и ритмом уносит в дали все порожденные ею *сопротивления света*, осмысливаемые понимающим глазом как вещи и сущности. Но с появлением этой упорядоченности в пространстве, незаметным образом заменившей линейную перспективу перспективой воздуха и света, Ренессанс был уже внутренне преодолен.

И вот с самого его конца, от Орландо Лассо и Палестрины до Вагнера, следует плотный ряд великих музыкантов, а от Тициана до Мане, Маре и Лейбля — ряд великих живописцев, в то время как пластика опускается до уровня абсолютной незначительности. Масляная живопись и инструментальная музыка проходят органическое развитие, цель которого таилась в готике и была достигнута в барокко. Оба искусства — фаустовские в высшем смысле — представляют собой в пределах этих границ *первофеномены*. У них есть душа, физиогномия, а значит, и история, и притом только у них одних. Скульптура ограничивается несколькими красивыми случайностями под сенью живописи, садового искусства или архитектуры. Но в панораме западного искусства

можно обойтись и без них. Пластического стиля уже не существует в том смысле, в каком существует живописный или музыкальный стиль. Нет ни замкнутой традиции, ни необходимой взаимосвязи между произведениями какого-нибудь Мадерны, Гужона, Пюже и Слютера. Уже в Леонардо постепенно проступает явное пренебрежение ваянием. Он придает значение разве что отливке из бронзы благодаря ее живописным преимуществам, в противоположность Микеланджело, доподлинной стихией которого был тогда все еще белый мрамор. Но и последнему в преклонном возрасте не удаются уже пластические работы. Ни один из более поздних скульпторов не велик в том смысле, в каком велики Рембрандт и Бах, и придется согласиться, что здесь можно найти еще прилежные и исполненные со вкусом работы, но ни одного произведения, которое выдерживало бы сравнение с «Ночной стражей» или «Страстями по Матфею» и равным образом исчерпывало бы глубину целого человечества. Это искусство перестало быть судьбой своей культуры. Его язык лишен уже всякого смысла. Совершенно невозможно воспроизвести в каком-нибудь бюсте то, что находится в портрете кисти Рембрандта. Если подчас и появляется скульптор, обладающий значительностью, вроде Бернини, мастеров одновременной испанской школы, Пигаля или Родена — ни один из них конечно же не выходит за рамки декоративного и не достигает большой символики,— то он оказывается либо запоздалым подражателем Ренессанса (Торвальдсен), либо замаскированным живописцем (Гудон, Роден), либо архитектором (Бернини, Слютер), либо декоратором (Куазво) и лишь отчетливее доказывает самим своим появлением, что это неспособное на фаустовское содержание искусство уже лишено всякой задачи, а следовательно, души и биографии в смысле замкнутого развития стиля. Аналогично обстоит дело и с античной музыкой, которой после значительных, должно быть, попыток в эпоху первоначальной дорики пришлось в зрелые века ионики (650—350) уступить место обоим подлинно аполлоническим искусствам, пластике и фресковой живописи, и вместе с отказом от гармонии и полифонии отказаться также от ранга органически развивающегося высшего искусства.

8

Античная живопись строгого стиля ограничила свою палитру желтой, красной, черной и белой красками. Этот поразительный факт был рано замечен и — поскольку в расчет

принимались только поверхностные и явно материалистические причины — привел к безрассудным гипотезам, вроде гипотезы о мнимой ахроматопсии греков. Даже Ницше говорил об этом («Утренняя заря» 426)[197].

Но на каком основании избегала эта живопись в эпоху своего расцвета синего и даже сине-зеленого, предоставляя шкале дозволенных цветов начинаться лишь с зеленовато-желтых и голубовато-красных оттенков*? Без сомнения, в этом ограничении выражается прасимвол евклидовской души.

Синий и зеленый — краски неба, моря, плодоносной равнины, теней южного полудня, вечера и отдаленных гор. По сути это атмосферические, а не предметные краски. Они *холодны*; они развоплощают телесность и вызывают впечатления простора, дали и безграничности.

Оттого, когда фреска Полигнота строго избегает их, «инфинитезимальные» синий и зеленый цвета, начиная с венецианцев и вплоть до XIX века, проходят в качестве созидающего пространство элемента через всю историю перспективной масляной живописи. И притом элемента в функции основного тона с абсолютно преобладающим значением, на котором *держится* весь смысл колорита — некоего генерал-баса, по которому бережно настраиваются теплые желтые и красные тона. Имеется в виду не сочная, радостная, *близкая зелень*, используемая по случаю — и довольно редко — Рафаэлем или Дюрером в раскраске одеяний, но неуловимая, играющая тысячью оттенков белого, серого, коричневого цвета сине-зеленая краска, нечто глубоко музыкальное, во что погружена вся атмосфера, главным образом и гобеленов. То, что в противоположность линейной перспективе называли воздушной перспективой и что могло бы в противоположность перспективе Ренессанса называться перспективой барокко, покоится почти исключительно на ней. Можно найти ее, причем с нарастающей силой глубинного воздействия, в Италии у Леонардо, Гверчино, Альбани, в Голландии у Рюисдаля и Гоббемы, но в основном у великих французов, от Пуссена, Лоррена и Ватто до Коро. Синий цвет, равным образом перспективная краска, всегда связан с чем-то темным, беспросветным, нереальным. Он не проникает, а влечет

* Синий цвет и его воздействие были хорошо известны античным художникам. Метопы многих храмов имели голубой фон, что должно было подчеркивать их глубину по отношению к триглифам. А кустарная живопись использовала *все* технически производимые краски; среди архаических творений Акрополя и в этрусской надгробной росписи обнаружены голубые кони. Ярко-голубая окраска волос выглядела вполне привычной.

вдаль. «Чарующее ничто» — так назвал его Гёте в своем учении о цвете[198].

Синий и зеленый — трансцендентные, духовные, нечувственные цвета. Они отсутствуют в строгой фресковой живописи аттического стиля и, *значит*, *господствуют* в масляной живописи. Желтый и красный, *античные* краски, суть цвета материи, близости и языка крови. Красный — это собственно цвет сексуальности; оттого он — единственный цвет, действующий на животных. Он предельно близок символу фаллоса — а стало быть, статуи и дорической колонны, — как с другой стороны чистый голубой цвет озаряет покров Мадонны. Эта связь установилась сама собой с глубоко прочувствованной необходимостью во всех великих школах. Фиолетовый — красный, преодолеваемый синим — есть цвет женщин, ставших бесплодными, и священников, живущих в безбрачии.

Желтый и красный — *популярные* цвета, цвета толпы, детей, женщин и дикарей. У испанцев и венецианцев дворянин — из бессознательного чувства отказчивой дистанции — предпочитал роскошный черный или синий цвет. Желтый и красный, наконец, — в качестве *евклидовских*, *аполлонических*, *политеистических* цветов — суть цвета переднего плана, также и в социальном смысле, стало быть, цвета шумного общения, рынка, народных празднеств, цвета наивной беспечной жизни, античного фатума и слепого случая, точечного существования. Синий и зеленый — *фаустовские*, *монотеистические* цвета — суть цвета одиночества, заботы, связи мгновения с прошлым и будущим, цвета судьбы, как имманентного вселенной стечения обстоятельств.

Связь шекспировской судьбы с пространством, софокловской с отдельным телом была установлена выше. Все культуры, исполненные глубокой трансцендентности, культуры, прасимвол которых требует *преодоления* видимости и восприятия жизни как борьбы, а не как приятия данного, обнаруживают одинаковую метафизическую склонность к пространству и равным образом к синему и черному цвету. Глубокие наблюдения над связью между идеей пространства и смыслом цветов находятся в гётевских исследованиях энтоптических цветов в атмосфере. С изложенной им в его учении о цвете символикой вполне совпадает символика, выведенная здесь из идеи пространства и судьбы.

Наиболее значительное использование темно-зеленого цвета, как цвета судьбы, встречается у Грюневальда; неописуемая мощность пространства его ночей достигнута только у Рембрандта. Впечатление, выносимое отсюда, таково, будто этот голубовато-зеленый цвет, тот самый, которым часто

покрыт интерьер больших соборов, следовало бы обозначить как специфически *католический* цвет, допустив, что католическим можно назвать только то фаустовское христианство с евхаристией в центре, которое было заложено Латеранским собором 1215 года и окончательно утверждено Тридентским собором. Этот цвет во всем его молчаливом величии столь же далек от пышного золотого фона древнехристианско-византийских изображений, как и от болтливо-веселых «языческих» красок расцвеченных эллинских храмов и статуй. Надо принять во внимание, что эффективность этого цвета предполагает наличие *внутренних пространств* для расположения произведений искусства, в противоположность желтому и красному; античная живопись представляет собой столь же решительно публичное искусство, как западная — искусство мастерской. Вся большая масляная живопись, от Леонардо до конца XVIII века, рассчитана не на яркий дневной свет. Здесь повторяется противоположность камерной музыки и свободно стоящей статуи. Поверхностная мотивация этого факта фактором климата опровергается, если тут вообще есть нужда в опровержении, примером египетской живописи.

Поскольку бесконечное пространство есть для античного жизнеощущения совершенное ничто, то синий и зеленый цвета с их развоплощающей действительность и созидающей дали силой подвергли бы сомнению исключительное господство переднего плана, изолированных тел и тем самым подлинный смысл аполлонических произведений искусства. Глазу афинянина картины в красках Ватто показались бы призрачными и исполненными трудно улавливаемой в слове внутренней пустоты и лживости. Силою этих красок чувственно ощущаемая, отражающая свет поверхность котируется не как удостоверенная граница какой-нибудь вещи, а как граница окружающего пространства. Оттого они отсутствуют в античности и господствуют у нас.

9

Арабское искусство выразило магическое мирочувствование *золотым фоном* своих мозаик и икон. Можно познакомиться с его запутывающе-сказочным воздействием и вместе с тем с его символическим умыслом по мозаикам Равенны и у вполне зависящих еще от ломбардско-византийских образцов раннерейнских, а главным образом североитальянских мастеров, не в последнюю очередь и по готическим миниатюрам, образцами для которых послужили византийские пурпурные кодексы. Родственность задачи позволяет опознать здесь души трех культур. Аполлоническая душа считала действительным только непосредственное присутствие в пространстве и времени — и в своих изображениях отказывалась от заднего плана; фаустовская стремилась через все чувственные ограничения в бесконечность — и перемещала посредством перспективы центр тяжести изобразительного замысла в дали; магическая ощущала все происходящее как выражение загадочных сил, пронизывающих мировую пещеру своей духовной субстанцией,— и обрамляла сцену золотым фоном, т. е. средством, находящимся по ту сторону всего красочно-естественного. Золото — вообще не цвет. По сравнению с желтым здесь возникает сложное чувственное впечатление, вызванное металлическим диффузным отражением этого просвечивающего на поверхности средства. Краски — будь то красочная субстанция отшлифованных стенных плоскостей (фреска) или нанесенный кистью пигмент — естественны; почти что никогда не встречающийся в природе металлический блеск* — сверхъестествен. Он напоминает о других символах этой культуры — об алхимии и каббале, философском камне, священной Книге, арабеске и внутренней форме сказок из «Тысячи и одной ночи». Мерцающее золото отнимает у сцены, жизни, тел их осязаемое бытие. Все, чему учили в кругах Плотина и гностиков о сущности вещей, их независимости от пространства, их случайных причинах — парадоксальные и почти не понятные для *нашего* мирочувствования воззрения,— лежит в символике этого загадочно гиератического фона. Сущность тел была важным спорным пунктом неопифагорейцев и неоплатоников, как позднее школ Багдада и Басры. Сухраварди различал протяженность, как первоначальную сущность тела, и его ширину, высоту и глубину, как акциденции. Наццам отрицает за атомами телесную субстанцию и признак заполнения пространства. Все это относилось к тем метафизическим воззрениям, которые, начиная с Филона и Павла и кончая последними корифеями исламской философии, вскрывают арабское мирочувствование. Они играют решающую роль в спорах соборов о сущности Христа**. Золотой фон этих изображе-

* Глубоко символическое значение родственного типа имеет также блестящая *полировка* камня в египетском искусстве. Она удерживает взгляд в движении, скользящем по внешней стороне статуи, и производит тем самым впечатление развоплощения. Напротив, эллинский путь от пороса через наксосский мрамор к просвечивающему паросскому и пентелийскому мрамору свидетельствует о намерении дать взгляду проникнуть в вещественную сущность тела.

** Т. 2, с. 312 сл.

ний в радиусе действий западной церкви имеет, таким образом, подчеркнуто догматическое значение. Он выражает сущность и господство Божественного Духа. Он представляет собой *арабский* гештальт христианского мироосознания, и с этим глубоко связано то обстоятельство, что на протяжении тысячелетия подобная обработка фона для изображений сюжетов из христианских легенд выглядела единственно возможной и достойной с метафизической и даже этической точки зрения. Когда в ранней готике всплыли первые «действительные» задние планы с голубовато-зеленым небом, далеким горизонтом и глубинной перспективой, они на первых порах производили впечатление чего-то профанного, мирского, и догматическая перемена, бросающаяся здесь в глаза, была если и не осмыслена, то вполне прочувствована. Это явственно видно на тех ковровых фонах, которыми со священным трепетом маскируется действительная глубина. Ее предчувствуют, но не осмеливаются выставить напоказ. Мы видели, что как раз в то время, когда *фаустовское* — германо-католическое — христианство, эта новая религия в старом одеянии, благодаря окончательной формулировке таинства покаяния достигло самосознания, именно тогда появившаяся в искусстве францисканцев перспективная и красочная, покоряющая воздушное пространство тенденция преобразила весь смысл живописи. Западное христианство относится к восточному, как символ перспективы к символу золотого фона, и окончательная схизма наступает в церкви и искусстве почти одновременно. Ландшафтный задний план образной сцены получает осмысление одновременно с *динамической* бесконечностью Бога; и одновременно же с золотыми фонами церковных изображений из тематического плана западных соборов исчезают те магические, онтологические проблемы Божества, которые страстно будоражили все восточные соборы, вроде Никейского, Эфесского и Халкедонского.

10

Венецианцы открыли почерк *зримого мазка* и в качестве музыкального, созидающего пространство мотива ввели его в масляную живопись. Флорентийскими мастерами никогда не оспаривалась антикизирующая и все же служащая готическому чувству формы манера создавать путем сглаживания всех переходов чистые, резко очерченные, покоящиеся красочные поверхности. Их полотнам присуще нечто *пребывающее*, и притом ощутимо противопоставленное таинственной подвижности вторгающихся через Альпы выразительных средств готики. Накат краски в XV веке отрицает прошлое и будущее. Только в сохраняющей видимость, как бы никогда не застывающей работе кисти проявляется *историческое* ощущение. Теперь в произведении художника хотят видеть не только *ставшее*, но и *становящееся*. Но именно этого и стремился избегать Ренессанс. Костюм, написанный Перуджино, ничего не рассказывает о своем художественном возникновении. Он предстает *готовым*, данным, просто наличествующим. Отдельные мазки, которые в качестве совершенно нового языка форм впервые встречаются в старческих творениях Тициана, акценты личного темперамента, столь же характерные, сколь и оркестровые краски Монтеверди, мелодический прилив, напоминающий венецианский мадригал этих же лет, полосы и пятна, непосредственно покоящиеся друг возле друга, перекрещивающиеся, совпадающие, сплетающиеся, вносят бесконечную подвижность в красочную стихию. Равным образом и одновременный геометрический анализ предоставляет своим объектам становиться, а не пребывать. Каждая картина таит в своем почерке некую историю и не замалчивает ее. Стоя перед ней, фаустовский человек чувствует, что и ему присуще душевное развитие. Перед каждым большим ландшафтом барочного мастера мы вправе произнести слово «исторический», дабы прочувствовать в нем смысл, абсолютно чуждый аттической статуе. Вечное становление, направленное время, динамическая судьба миров почиет в мелодике этих беспокойных и безграничных штрихов. Живописный и рисовальный стиль: рассмотренные в этом аспекте, они означают противоположность исторической и аисторической форм, подчеркнутости или отрицания внутреннего развития, вечности и мгновения. Античное произведение искусства — событие, западное — поступок. Одно символизирует точечное «теперь», другое — органический процесс. Физиогномика владения кистью, эта совершенно новая, бесконечно богатая и личностная, не знакомая ни одной другой культуре разновидность орнаментики,— *чисто музыкальна*. Можно противопоставить друг другу allegro feroce Франса Халса и andante con moto Ван Дейка, минор Гверчино и мажор Веласкеса. С этого момента понятие *темпа* относится к живописному исполнению и напоминает о том, что это искусство принадлежит душе, которая в противоположность античной не забывает и не хочет предавать забвению ничего из того, что однажды было. Воздушная паутина мазков кисти растворяет вместе с тем и чувственную поверхность вещей. Контуры исчезают в светотени. Зритель должен отойти на достаточное расстояние, чтобы получить телесные

впечатления из красочных пространственных данных. И всегда это расцвеченно подвижный воздух, который порождает из себя вещи.

Тут одновременно появляется и символ высочайшего порядка в западной картине, *«коричневый цвет ателье»*, и начинает все больше и больше приглушать действительность всех красок. Более старые флорентийцы еще не знали его, равно как и старые нидерландские и рейнские мастера. У Пахера, Дюрера, Гольбейна, как бы страстно ни проявлялась их тенденция к пространственной глубине, он начисто отсутствует. Лишь на исходе XVI столетия он входит в силу. Этот коричневый цвет не отрицает своего происхождения из «инфинитезимальной» зелени задних планов Леонардо, Шонгауэра и Грюневальда, но он обладает большей властью над вещами. Он подводит итоги борьбы пространства против вещественного. Он преодолевает также более примитивное средство линейной перспективы и ее связанный с архитектоническими мотивами изображения ренессансный характер. Он находится в непрерывной таинственной связи с импрессионистической техникой зримого мазка. Оба они окончательно растворяют осязаемое существование чувственного мира — мира мгновения и передних планов — в атмосферической иллюзии. Линия исчезает из звучащей картины. Магический золотой фон только грезил о загадочной силе, господствующей над законами телесного мира в мировой пещере и нарушающей их; коричневый цвет этих картин открывает взору чистую, насыщенную формами бесконечность. В становлении западного стиля его открытие знаменует кульминационную точку. *Этот цвет в противовес предшествующему зеленому содержит в себе нечто протестантское.* В нем предвосхищен северный, блуждающий в безграничном пантеизм XVIII столетия, выраженный в стихах Архангелов из Пролога гётевского Фауста. Атмосфера короля Лира и Макбета сродни ему. Одновременное стремление инструментальной музыки ко все более богатым энгармониям, у де Роре и Луки Маренцио, выработка звукового колорита струнных и духовых ансамблей вполне соответствуют новой тенденции в масляной живописи — создать из чистых красок с помощью несметного множества коричневых оттенков и контрастного эффекта непосредственно наложенных друг возле друга красочных штрихов некую *живописную хроматику*. Оба этих искусства источают отныне своими мирами тонов и красок — красочных тонов и звучащих красок — атмосферу чистейшей пространственности, которая окружает и обозначает уже не человека в явленной плоти, а саму неприкрытую душу. Достигается такая задушевность,

за которой в глубочайших творениях Рембрандта и Бетховена не скрывается уже никакая тайна, — задушевность, от которой как раз и хотел *защититься* аполлонический человек своим строго соматическим искусством.

С этого момента старые краски переднего плана, желтая и красная — античные тона, — используются все реже и всегда как сознательные контрасты далям и глубинам, долженствующие усилить их и выделить (не считая Рембрандта, главным образом у Вермера). Этот совершенно чуждый Ренессансу атмосферический коричневый цвет есть самый нереальный из всех цветов. Он — единственный «основной цвет», *которого нет в радуге*. Есть белый, желтый, зеленый, красный, синий свет абсолютной чистоты. Чистый коричневый свет лежит за пределами возможностей нашей природы. Все эти зеленовато-коричневые, серебристые, смачно-коричневые, глубоко-золотистые тона, появляющиеся в великолепных переливах у Джорджоне, приобретающие все большую смелость у великих нидерландцев и исчезающие к концу XVIII столетия, лишают природу ее осязаемой реальности. В этом заложено почти что какое-то религиозное вероисповедание. Чувствуется близость умов Пор-Рояля, близость Лейбница. У Констебля, основоположника *цивилизованной* живописной манеры, налицо иное стремление, ищущее выражения, и тот же коричневый цвет, который он изучал у голландцев и который обозначал у них судьбу, Бога, смысл жизни, означает теперь у него нечто иное, именно, голую романтику, чувствительность, тоску по чему-то исчезнувшему, воспоминание о великом прошлом умирающей масляной живописи. Также и последним немецким мастерам, Лессингу, Маре, Шпицвегу, Диецу, Лейблю*, запоздалое искусство которых представляет собой обрывок романтики, взгляд вспять и отзвук, звучащий коричневый цвет казался драгоценным наследием прошлого, и они воспротивились сознательным тенденциям своего поколения — бездушному, обездушивающему пленэру поколения Геккеля, — так как внутренне не могли еще обособиться от этого последнего размаха большого стиля. В этой непонятной и поныне борьбе между рембрандтовским коричневым цветом и пленэром новой школы налицо безнадежное сопротивление души интеллекту, культуры — цивилизации, противоположность символически необходимого искусства и прикладного искусства мировых городов, все равно, идет ли

* Его портрет госпожи Гедон, полностью утопленный в коричневом фоне, есть *последний классический портрет* Запада, написанный совершенно в стиле прошлого.

речь об архитектуре, живописи, ваянии или сочинении стихов. Отсюда становится ощутимым значение коричневого цвета, вместе с которым умирает целое искусство.

Наиболее проникновенные из великих живописцев лучше всех понимали этот цвет, прежде всего Рембрандт. Это тот загадочный коричневый тон его решающих творений, который берет свое начало из глубокого свечения иных готических церковных окон, из сумерек высокосводчатых соборов. Насыщенный золотой тон великих венецианцев, Тициана, Веронезе, Пальма, Джорджоне, все снова напоминает о том старом, давно забытом искусстве северной витражной росписи, о котором они едва ли имели представление. Ренессанс с его предпочтением телесных красок остается и здесь лишь эпизодом, лишь событием поверхностного плана, слишком сознательного пласта, а не фаустовски-бессознательных глубин западной души. В этом мерцающем золотисто-коричневом цвете венецианской живописи протягивают друг другу руки готика и барокко, искусство ранних витражей и темная музыка Бетховена, как раз в тот самый момент, когда усилиями нидерландцев Вилларта и де Роре и более старого Габриели школа Венеции учредила барочный стиль живописной музыки.

Коричневый цвет стал отныне исконным цветом *души*, души исторически настроенной. Мне кажется, Ницше говорил однажды о коричневой музыке Бизе[199]. Но это слово подходит скорее к музыке, написанной Бетховеном для струнных инструментов*, или к оркестровому звучанию Брукнера, так часто наполняющему пространство коричневым золотом. Всем прочим цветам отведена роль прислужников: светло-желтой краске и киновари Вермера, с истинно метафизической энергией вторгающимся, словно из иного мира, в пространство, и желто-зеленым и кроваво-красным бликам, которые у Рембрандта выглядят чуть ли не играющими с символикой пространства. У Рубенса, блестящего художника, но не мыслителя, коричневый цвет почти безыдеен и служит теневой краской. («Католический» сине-зеленый цвет у него и Ватто оспаривает значимость коричневого.) Очевидно, что одно и то же средство, которое в руках глубоких натур становится символом и может затем вызвать к жизни чудовищную трансцендентность ландшафтов Рембрандта, служит наряду с этим у больших мастеров простым техническим приемом — т. е., как мы только что видели, художественно-техническая «форма», мыслимая по контрасту с «содержанием», не имеет ничего общего с подлинной формой великих творений.

* Струнный инструмент представляет в оркестровом звучании цвета дали. Голубоватая зелень Ватто встречается уже в bel canto неаполитанцев около 1700 года, у Куперена, у Моцарта и Гайдна, коричневый тон голландцев — у Корелли, Генделя и Бетховена. Звуки деревянных духовых инструментов также навевают воспоминание дали. Напротив, желтый и красный, цвета близкого плана, *популярные* цвета, принадлежат к звучанию медных инструментов, производящему до вульгарного телесное впечатление. Тон старой скрипки совершенно бесплотен. Достойно замечания, что эллинская музыка, как бы она ни была незначительна, перешла от дорической лиры к ионийской флейте — свирели и сиринксу — и что строгие доряне еще во времена Перикла порицали эту тенденцию к изнеженному и низменному.

Я назвал коричневый историческим цветом. Он преображает атмосферу пространства картины в некий символ направленности, *будущности*. Он заглушает в изображении язык мимолетного. Это значение распространяется и на другие краски дали и ведет к последующему, весьма причудливому обогащению западной символики. Эллины в конце концов предпочли раскрашенному мрамору бронзу, к тому же часто еще и позолоченную, чтобы сверкающим видом явления на фоне иссиня-глубокого неба выразить идею неповторимости всего телесного*. Ренессанс выкопал эти статуи, почерневшие и позеленевшие от многовековой патины: он смаковал историчность впечатления, исполненный благоговения и тоски,— и с той поры наше чувство формы канонизировало эту «далекую» почернелость и позеленелость. Для впечатления, производимого бронзой на *наш* глаз, они сегодня представляются необходимыми, и это как бы служит лукавой иллюстрацией того факта, что весь названный род искусства не имеет уже к нам никакого отношения. Что значит для нас купол собора или бронзовая фигура без патины, преображающей непосредственное сверкание в тональность однажды и где-то свершившегося? Не дошли ли мы наконец до того, чтобы самим искусственно производить эту патину?

Но в возведении благородной ржавчины в степень художественного средства, имеющего самостоятельное значение, кроется гораздо больший смысл. Спросим себя, не ощутил ли бы грек образование патины как разрушение произведения искусства. Он избегал бы тут в силу душевных причин не просто цвета как такового, этой пространственно отдаленной зелени; патина есть символ *бренности*, и она поддерживает тем самым поразительную связь с символами часов

* Не следует отождествлять золотой блеск стоящей на открытом месте фигуры с мерцающим арабским золотым фоном, который замыкается за фигурами в сумеречных интерьерах.

и формы погребения. Раньше уже говорилось о тоскливом вожделении фаустовской души к руинам и свидетельствам далекого прошлого, о той склонности, которая уже ко времени Петрарки обнаруживалась в коллекционировании антикварных предметов, рукописей, монет, в паломничестве к Forum Romanum и в Помпею, в раскопках и филологических штудиях. Когда это греку могло бы прийти в голову заботиться о развалинах Кносса и Тиринфа? Каждый знал «Илиаду», но никому не приходило на ум раскапывать холм Трои. Акведуки Кампании, этрусские могилы, руины Луксора и Карнака, разваливающиеся бурги на Рейне, римский лимес, Герсфельд, Паулинцелла сохраняются — в виде руин — с таинственным благоговением перед руинообразным, так как смутное чувство подсказывает нам, что при реставрации было бы утрачено нечто трудно улавливаемое в слове и невозместимое. Ничто не было так чуждо античному человеку, как это благоговение перед ветхими свидетелями какого-то прошлого и канувшего. Устраняли из поля зрения все, что не говорило уже о настоящем моменте. Ветошь никогда не сохранялась ради одного того, что была ветхой. Когда персы разрушили Афины, с Акрополя сбрасывали колонны, статуи, рельефы, все равно, разбитые или нет, чтобы начать все сызнова, и эта свалка мусора стала нашим богатейшим прииском искусства VI века. Таков был стиль культуры, возведшей сожжение трупов в ранг символа и чуравшейся связи повседневной жизни с летосчислением. *Мы* и здесь предпочли обратное. Героический ландшафт в стиле Лоррена немыслим без руин, а английский парк с его атмосферическими настроениями, вытеснивший к 1750 году французский парк и отказавшийся от его грандиозно задуманной перспективы в угоду чувствительной «природе» Аддисона и Попа, добавил сюда еще и мотив *искусственных руин*, исторически углубивших картину ландшафта *. Едва ли когда-либо могло взбрести на ум нечто более причудливое. Египетская культура реставрировала постройки ранней эпохи, но она никогда не рискнула бы решиться на *строительство* руин в качестве символов прошлого. Да и самим нам по сердцу не античная статуя, а античный *торс*. У него была судьба; его окружает какая-то манящая в дали атмосфера, и глаз так и тщится заполнить пустое пространство недостающих членов тактом и ритмом незримых линий. Какое-нибудь удачное дополнение — и таинственное волшебство бесконечных возможностей как рукой сняло. Я осмеливаюсь утверждать, что остатки античной скульптуры могли стать нам более близкими только благодаря этой *транспозиции в элемент музыкального*. Зеленая бронза, почерневший мрамор, отбитые члены фигуры устраняют для нашего внутреннего взора преграды, чинимые местом и временем. Это и было названо *живописным* — «готовые» статуи и постройки, *не*запущенные парки как раз лишены живописности, — и по сути оно соответствует более глубокому значению коричневого тона ателье *, но разумелся в конечном счете дух инструментальной музыки. Зададимся вопросом, одинаковый ли эффект произвел бы на нас стоящий перед нами в искрящейся бронзе Дорифор Поликлета с эмалевыми глазами и позолоченными волосами или тот же Дорифор, но почерневший от древности; не лишился ли бы ватиканский торс Геракла своей мощной впечатлительности, доведись нам однажды найти его недостающие члены; не утратили ли бы башни и купола наших старинных городов своей глубокой метафизической прелести, если бы их покрыли новой медью? Для нас, как и для египтян, древность облагораживает все вещи. Для античных людей она их обесценивает.

С этим, наконец, связан и тот факт, что западная трагедия, отправляясь от того же чувствования, предпочитала *«исторические»*, но не реально удостоверенные или возможные — самый смысл слова не таков, — а *отдаленные, покрытые патиной* сюжеты; что, стало быть, событие, обладающее чисто сиюминутным содержанием и лишенное пространственно-временной дистанцированности, античный трагический факт, вневременный миф не могли выразить того, что хотела и должна была выразить фаустовская душа. У нас, таким образом, есть трагедии прошлого и трагедии будущего — к последним, в которых грядущий человек предстает носителем судьбы, принадлежат в известном смысле Фауст, Пер Гюнт, Сумерки богов, — но у нас нет трагедий настоящего, если не считать маловажную социальную драматику XIX века. Шекспир, намереваясь выразить нечто значительное в настоящем, всегда выбирал по крайней мере чужие страны, в которых он никогда не бывал, охотнее

* Хом, английский философ XVIII века, в своем рассуждении об английских парках заявляет, что готические руины изображают *триумф времени над силой*, а греческие — триумф варварства над вкусом. Тогда впервые была открыта красота Рейна с его руинами. С той поры он стал *исторической* рекой немцев.

* *Потемнение* старых картин придает в нашем ощущении бóльшую ценность их содержанию, какие бы тысячекратные доводы ни приводила против этого наша сведущесть в искусстве. Если бы употребленные масла привели случайно к побледнению образов, то это ощущалось бы как гибель картины.

всего Италию; немецкие поэты предпочитали Англию и Францию — все это делалось в целях уклонения от локализованной в пространстве и времени *близости*, которую аттическая драма подчеркивала даже в мифе.

II. Обнаженная фигура и портрет

11

Античную культуру называли культурой тела, северную — культурой духа, не без скрытого умысла обесценить тем самым одну в угоду другой. Сколь бы тривиальной в большинстве случаев ни была выдержанная во вкусе Ренессанса противоположность между античным и современным, языческим и христианским, все же она могла бы привести к решающим выводам, при условии что за формулой удалось бы обнаружить ее происхождение.

Если окружающий мир человека, безотносительно к тому, чем он еще может быть, представляет собой макрокосм по отношению к микрокосму, некую колоссальную совокупность *символов*, то и сам человек, поскольку он вплетен в ткань действительности, поскольку он *есть явление*, подлежит той же символике. Что же могло претендовать на роль символа в случае впечатления, производимого человеком на себе подобного, что могло соединить в себе его сущность и смысл его существования и воочию явить это перед взором? Ответ дает искусство.

Но ответ в каждой культуре должен был быть особенным. У каждой свое впечатление от жизни, ибо каждая живет по-своему. Для представления о человеческом, в аспекте ли метафизики или этики и искусства, крайне существенным является то, ощущает ли себя отдельный человек телом среди тел или средоточием некоего бесконечного пространства, осознает ли он, уйдя в себя, одиночество своего Я, или ему открывается субстанциальное участие последнего в общем consensus'e, подчеркивает ли он тактом и поступью своей жизни направленность или отрицает ее. Во всем этом проявляется прасимвол великих культур. Речь идет о мирочувствованиях, но жизненные идеалы вполне совпадают с ними. Из античного идеала вытекало безоговорочное приятие чувственной видимости, из западного — ее столь же страстное преодоление. Аполлоническая душа, евклидовская, точечная, ощущала эмпирическое, зримое тело совершенным выражением своего способа существования, фаустовская душа, рвущаяся в дали, находила то же выражение не в персоне, soma, а в *личности*, *характере* или как бы еще это ни называли. «Душа» — для подлинного эллина она была в конце концов формой его тела. Так определил ее Аристотель. «Тело» — для фаустовского человека оно было сосудом души. Так ощущал Гёте.

Но этим и обусловлены выбор и процесс формообразования самых различных искусств, связанных с изображением человека. Если Глюк выражает скорбь Армиды мелодией и безутешно терзающим тоном сопровождающих инструментов, то в пергамских скульптурах это достигается языком всей мускулатуры. Эллинистические изображения пытаются передать через строение головы духовный *тип*. В Китае головы святых, изображенные Линь-янь-ши, взглядом и играющими углами губ свидетельствуют о *совершенно личной* внутренней жизни.

Античная склонность к исключительно телесной выразительности никоим образом не вытекает из избытка расы. Здесь *нет* ни освящения крови, которую человек σωφροσύνη [200] не мог безрассудно расточать*, ни оргиастического упоения свирепой энергией и бьющей через край страстью, как полагал Ницше. Все это скорее отвечало бы идеалам германско-католического и индийского рыцарства. Единственное, на что аполлонический человек и его искусство смеют притязать только для самих себя, есть просто апофеоз телесного *явления* в буквальном смысле, ритмическая соразмерность телосложения и гармоническое развитие мускулатуры. Это *не* языческое в противоположность христианству. Это аттическое в противоположность барокко. Только человек барокко, будь он христианин или язычник, рационалист или монах, остался чужд этому культу прикосновенной soma, доходя до крайней телесной нечистоплотности, каковая господствовала, скажем, в окружении Людовика XIV**, где костюм, от мужских париков алонж до заостренных манжет и туфель с пряжками, совершенно облегал тело какой-то орнаментальной паутиной.

Таким же образом и античная пластика, после того как она отделила фигуру от видимой или ощущаемой стены и в свободной, ни с чем не связанной позе водрузила ее на плоскости, где можно было рассматривать ее со всех сторон как тело среди тел, последовательно продолжала

---

* Достаточно лишь сопоставить здесь греческих художников с Рубенсом и Рабле.

** О котором одна из его любовниц жаловалась, qu'il puait comme une charogne [201]. Впрочем, молва всегда приписывала нечистоплотность именно музыкантам.

свое развитие до исключительного изображения *нагого* тела. Притом, в противоположность всякому другому виду пластики в истории искусства вообще, она достигла этого с помощью *анатомически убедительной обработки ограничивающих его поверхностей*. Тем самым евклидовский принцип мироздания был доведен до крайности. Любое облачение, каким бы оно ни было, содержало бы еще в себе некоторое сопротивление аполлоническому явлению, некий хотя бы и робкий намек на окружающее пространство.

Орнаментальное в *высоком* смысле слова всецело покоится в пропорциях строения* и сбалансированности осей сообразно опоре и тяжести. Стоящее, сидящее, лежащее, во всяком случае устойчивое в себе тело лишено, подобно перитеру, всякого нутра, т. е. «души». Замкнутое расположение колонн означает то же, что и всесторонне развитый мускульный рельеф: то и другое содержат в себе *весь* язык форм творения.

Строго метафизический мотив и потребность в жизненном символе первостепенного порядка привели эллинов поздней эпохи к этому искусству, узость которого была сокрыта только мастерством его исполнения. Ибо ничто не говорит о том, что этот язык внешних плоскостей является совершеннейшим или хотя бы насущнейшим языком изображения человека. Верно как раз обратное. Если бы Ренессанс со всем пафосом своей теории и жестоким заблуждением относительно собственных тенденций не господствовал над нашим мнением вплоть до сегодняшнего дня, когда пластика внутренне сделалась нам совершенно чуждой, мы бы давно уже заметили изолированность аттического стиля. Египетский и китайский ваятель даже и не помышляли о том, чтобы положить в основу искомой ими выразительности внешнее анатомическое строение. Для готических скульптур нигде и не возникает вопроса о языке мускулов. Эти человеческие вьющиеся завитки, обвивающие колоссальные каменные строения неисчислимыми статуями и рельефными фигурами — в Шартрском соборе число их превышает десять тысяч,— являются отнюдь *не только* орнаментом; уже около 1200 года они служат выразительным средством для набросков, перед которыми стушевывается даже наиболее великое из того, что сотворила античная пластика. Ибо этот сонм существ образует некое *трагическое единство*. Север, еще до

* От торжественного канона Поликлета до элегантного канона Лисиппа имеет место та же разгрузка композиции, что и в продвижении от дорического ордера к коринфскому. Евклидовское чувство начинает терять силу.

Данте, уплотнил здесь в мировую драму историческое чувство фаустовской души, нашедшее кульминацию своей духовной выразительности в изначальном таинстве покаяния* и одновременно великую школу — в исповеди. То, что как раз к этому времени являлось взору Иоахима Флорского в его апулийском монастыре — картина мироздания не как космоса, а как истории искупления в последовательности трех мировых эпох,— возникало в Шартре, Реймсе, Амьене и Париже в веренице образов, от грехопадения до Страшного суда. Каждая из сцен и величественных символических фигур занимает свое многозначительное место в священном сооружении. Каждая играет свою роль в неслыханной поэме мироздания. Но и каждый отдельный человек чувствовал теперь, как его собственная жизнь вплеталась, подобно орнаменту, в план истории искупления, и переживал эту индивидуальную связь в формах покаяния и исповеди. Оттого эти высеченные в камне тела не служили архитектуре; они и сами по себе означали сверх того нечто глубокое и уникальное, о чем с пронзительной искренностью свидетельствуют и надгробные памятники, начиная с королевских усыпальниц Сен-Дени: они глаголят о *личности*. То, что для античного человека означала совершенная разработка телесной *поверхности* — ибо таков последний смысл анатомического честолюбия греческих художников: исчерпать сущность живого явления отделкой ограничивающих его поверхностей,— тем же для фаустовского человека естественно стал *портрет*, исконнейшее и единственно исчерпывающее выражение его жизнечувствования. Эллинская трактовка обнаженного тела представляет собой великое исключение, и только в этом единственном случае она привела к искусству высокого порядка**.

Обнаженная фигура и портрет еще никогда не ощущались как противоположность, и оттого до сих пор они не были осмыслены во всей глубине их художественно-исторического явления. И тем не менее только в столкновении этих идеалов форм вскрывается полная противоположность двух

* Т. 2, с. 359.

** В других ландшафтах, например древнеегипетском или японском,— скажем это, чтобы предупредить особенно вздорную и плоскую мотивировку,— вид обнаженного человека был более обычным явлением, чем как раз в Афинах, но современному японскому знатоку искусства подчеркнутое изображение нагой фигуры кажется смешным и банальным. Обнаженная фигура встречается и тут, как встречается же она в изображении Адама и Евы даже в Бамбергском соборе, но как сюжет она лишена сколько-нибудь значимых возможностей.

миров. В одном случае в осанке внешнего строения выставляется напоказ некая *сущность*. В другом к нам обращается внутренний склад человека, душа, подобно тому как через фасад, «лицо», проявляется интерьер собора. У мечети нет лица, и оттого иконоборчество мусульман и христианских павликиан, проникшее при Льве III и в Византию, должно было изгнать из изобразительного искусства всякую образность, оставив в его распоряжении устойчивое богатство человеческих арабесок. В Египте лик статуи схож с пилоном, как обликом храмовой постройки: это мощная глыба, торчащая из каменной массы тела, каковой демонстрируют ее «сфинкс гиксосов в Танисе» и портрет Аменемхета III. В Китае лицо похоже на ландшафт, изборожденный морщинами и мелкими приметами, обладающими каким-то значением. Для нас же изображение — это *музыка*. Взгляд, игра губ, посадка головы, ру́ки слагают некую фугу, исполненную самой хрупкой значимости и полифонически *откликающуюся* понимающему наблюдателю.

Но чтобы постичь смысл западного портрета по контрасту с египетским и китайским, следует проследить глубокое преобразование, происшедшее в языках Запада и ознаменовавшее со времен Меровингов восхождение нового жизнечувствования. Оно *равномерно* охватывает древнегерманский и вульгарную латынь, но в обоих случаях лишь те языки, которые очерчены материнским ландшафтом близящейся культуры, стало быть, норвежский и испанский, но не румынский. Это может быть объяснено не из духа самих языков и «влияния», оказываемого одним на другой, но только из духа человеческой породы, возводящей словоупотребление в степень символа. Вместо sum, готического im, говорят теперь: *ich* bin, *I* am, *je* suis; вместо fecisti звучит *tu* habes factum, *tu* as fait, *du* habes gitân, и дальше: daz wîp, un homme, man hat[202]. До сих пор это слыло загадкой*, поскольку языковые семейства рассматривались как довлеющие себе сущности. Таинственность исчезает, когда в структуре предложения открывают слепок души. Здесь фаустовская душа начинает перечеканивать для себя грамматические состояния самого различного происхождения. Выделяющееся «Я» брезжит первыми утренними сумерками той идеи личности, которая уже гораздо позднее сотворила таинство покаяния и *личного* отпущения грехов. Это «ego *habeo* factum», включение вспомогательных глаголов «иметь» и «быть» между субъектом действия и самим действием вместо голого feci[203], *некоего подвижного тела*, заменяет мир тел миром функций

* *Kluge*, Deutsche Sprachgeschichte (1920), S. 202ff.

между точками приложения силы, статику фразы динамикой. Но это же «Я» и «Ты» и разрешает тайну готического портрета. Эллинистическое изображение полностью сведено к типу осанки: никакого «Ты», никакой исповеди перед тем, кто творит его или постигает. Наши картины изображают нечто *неповторимое*, однажды бывшее и никогда не возвращающееся, историю жизни, схваченную в выразительности одного мгновения, мировой центр, которому все прочее предстает его миром, подобно тому как «Я» становится силовым центром фаустовского предложения.

Мы видели уже, что переживание *протяженности* коренится в живом *направлении*, во *времени*, в *судьбе*. В законченном бытии свободно стоящего нагого тела переживание глубины оказывается отсеченным; «взгляд» изображения уводит его в сверхчувственно-бесконечное. Оттого античная пластика представляет собой искусство близлежащего, прикосновенного, безвременного. Оттого она привязана к мотивам короткого, наикратчайшего покоя между двумя движениями, к последнему мгновению *перед* броском диска, к первому — *после* взлета Ники Пеония, где взмах тела уже окончен, а развевающиеся одеяния еще не падают, — осанка, одинаково далекая от длительности и направления, подчеркнуто противопоставленная будущему *и* прошлому. Veni, vidi, vici — это и *есть* подобная осанка. Я — пришел, я — увидел, я — победил: тут нечто повторно *становится* в конструкции предложения.

Переживание глубины есть становление, но в нем же заключена и причина ставшего; оно обозначает время и приводит к возникновению пространства; оно космично и вместе с тем исторично. Живое направление ведет к *горизонту как к будущему*. О будущем грезит уже Мадонна портала Св. Анны собора Парижской богоматери (1230), а позже и «Мадонна с цветком гороха» мастера Вильгельма (1400). В размышления о судьбе погружен, задолго до Моисея Микеланджело, Моисей Клауса Слютера на Дижонском мосту (1390), и даже Сивиллам Сикстинской капеллы предшествуют Сивиллы Джованни Пизано на церковной кафедре в Пистойе (1300). И наконец, лики, запечатленные на надгробных памятниках готики, отдыхают от долгой судьбы, являя диаметрально противоположную картину того *вневременного* сочетания серьезности и игры, которое изображают надгробные стелы аттических кладбищ*. Западный портрет бесконечен во *всех* смыслах, начиная с 1200 года, когда он пробуждается из камня, и до XVII столетия, когда он полностью становится музыкой. Он фиксирует человека не только как средоточие

* *A. Conze*, Die attischen Grabreliefs (1893ff.).

природной Вселенной, явление которой получает свой облик и смысл от человеческого бытия; он фиксирует его прежде всего в качестве средоточия мира-как-истории. Античная статуя есть осколок наличествующей природы, и ничего больше этого. Античная поэзия переводит статуи в слова. Здесь источник нашего чувства, приписывающего грекам чистую самоотдачу природе. Мы никогда не освободимся от ощущения, что готический стиль рядом с греческим выглядит *неестественным*[204], именно чем-то *бóльшим*, чем «природа». Мы только скрываем от себя, что у греков выражается здесь чувство какого-то недостатка. Западный язык форм богаче. Портрет принадлежит природе *и* истории. Надгробный памятник, сооруженный великими нидерландцами, которые с 1260 года работали над королевскими усыпальницами в Сен-Дени, портрет Гольбейна, Тициана, Рембрандта или Гойи — это *биография*; автопортрет — это *историческая исповедь*. Исповедоваться не значит сознаваться в поступке; это значит — предъявлять судье внутреннюю *историю* этого поступка. Поступок очевиден; *корни* его составляют личную тайну. Когда протестант и вольнодумец замахиваются на изустную исповедь, до них не доходит, что они отвергают не саму идею, а лишь внешнюю ее формулировку. Они отказываются исповедоваться священнику, но исповедуются самим себе, другу или толпе. Вся северная поэзия есть искусство громогласного признания. Портрет Рембрандта и музыка Бетховена — не в меньшей степени. То, что сообщали священнику Рафаэль, Кальдерон и Гайдн, было переведено ими на язык собственных творений. Кто вынужден молчать, поскольку ему осталось неподвластным *величие* формы, позволяющей вместить последнее, тот гибнет, подобно Гёльдерлину. Западный человек живет *сознанием* становления, с постоянным взором, обращенным в прошлое и будущее. Грек живет точечно, неисторично, соматично. Ни один грек не был бы способен на настоящую самокритику. Также и это подчеркнуто явлено обнаженной статуей, совершенно *неисторичным* отображением человека. Автопортрет составляет точную параллель автобиографии в стиле «Вертера» и «Тассо», и первый столь же чужд античности, как и вторая. Нет ничего более безличного, чем греческое искусство. Невозможно даже представить себе, чтобы Скопас или Лисипп изобразили самих себя.

Обратим внимание на выпуклость лба, губы, насадку носа, слепо зафиксированный взгляд у Фидия, Поликлета, у любого другого мастера после персидских войн — все это является выражением совершенно безличного, растительного, *бездушного* жизненного уклада. Спросим себя, смог ли бы

этот язык форм хотя бы намекнуть на какое-нибудь переживание. Никогда еще не было искусства, которое уделяло бы такое исключительное внимание одной только ощупываемой глазом поверхности тел. У Микеланджело, который со всей присущей ему страстностью отдался анатомии, телесный облик тем не менее оказывается всегда выражением работы всех костей, сухожилий, *внутренних* органов; *под*кожная жизнь непроизвольно приобретает очертания. Он вызвал к жизни физиогномику, а не систематику мускулатуры. Но таким образом исходным пунктом чувства формы стала уже личная судьба, а не материальное тело. В руке одного из его Рабов[205] больше психологии (и меньше «природы»), чем в голове Гермеса Праксителя[206]. У Дискобола Мирона[207] внешняя форма существует сама по себе, без какой-либо связи с внутренними органами, не говоря уже о «душе». Стоит лишь сравнить с лучшими работами этой эпохи древнеегипетские статуи, скажем Деревенского старосты[208] или царя Пиопи, и, с другой стороны, Давида Донателло[209], чтобы понять, что значит узнавать тело только по его материальным границам. Греки старательно избегали всего, что могло бы придать голове выражение чего-то внутреннего и духовного. Как раз у Мирона это проявляется со всей очевидностью. Если внимательно присмотреться, то лучшие головы эпохи расцвета, увиденные из перспективы нашего прямо противоположного мирочувствования, покажутся спустя мгновение глупыми и тупыми. Им недостает биографичности, *судьбы*. Не зря в это время были запрещены иконические статуи, приносимые в дар по обету. Статуи победителей в Олимпии представляли собой безликие изображения просто боевой выправки. Вплоть до Лисиппа не существует ни одной характерной головы. Есть только маски. Или рассмотрим фигуру в целом: с каким мастерством удается здесь избежать впечатления, будто голова есть преимущественная часть тела. Оттого эти головы столь малы, столь незначительны по осанке, столь скудно промоделированы. Повсюду они вылеплены как часть тела, подобно руке и бедру, и ни разу как резиденция и символ «Я».

В конце концов можно будет обнаружить, что впечатление женственности и даже бабства, производимое многими из этих голов V, а в еще большей степени IV века*, есть —

* Мюнхенский Аполлон с кифарой был воспет и восславлен Винкельманом и его эпохой как Муза. Голова Афины по Фидию еще недавно слыла головой полководца. В физиогномическом искусстве, каковым является искусство барокко, подобные недоразумения были бы совершенно невозможны.

разумеется, непреднамеренный — результат стремления полностью устранить всякую индивидуальную характеристику. Пожалуй, мы вправе сделать вывод, что идеальный тип лица этого искусства, который, несомненно, не был народным типом, как это сразу же доказывает более поздняя натуралистическая портретная пластика, возник из суммы сплошных отрицаний индивидуального и исторического, стало быть, из сведéния черт лица к чисто евклидовскому элементу.

Напротив, портрет великой эпохи барокко всеми средствами живописного контрапункта, известными нам в качестве носителей пространственных *и* исторических далей, погруженной в коричневый тон атмосферой, перспективой, подвижными мазками кисти, дрожащими оттенками красок и световых бликов трактует тело как нечто само по себе недействительное, как выразительную оболочку господствующего над пространством Я. (Техника фрески, будучи евклидовской, совершенно исключает возможность решения подобной задачи.) Вся картина в целом имеет только одну тему: душа. Обратим внимание на то, как у Рембрандта (на гравюре, изображающей бургомистра Сикса, или на кассельском портрете архитектора), а напоследок еще раз у Маре и Лейбля (в портрете г-жи Гéдон) написаны руки и лоб — одухотворенно вплоть до растворения материи, призрачно, с преобладанием лирики,— и сравним с этим руку и лоб какого-нибудь Аполлона или Посейдона из эпохи Перикла.

Оттого подлинным и глубоким чувством готики было облачить тело в покров, не ради самого тела, а чтобы развить в орнаментике одеяний язык форм, который гармонировал бы с языком головы и рук как фуга жизни: точно так же голоса в контрапункте и в барочном basso continuo относились к верхним регистрам оркестра. У Рембрандта это всегда басовая мелодия костюма, над которой разыгрываются мотивы головы.

Древнеегипетская статуя, как и готическая облаченная в платье фигура, отрицает самоценность тела: последняя с помощью совершенно орнаментальной трактовки одеяния, физиогномика которой усиливает язык лица и рук, первая путем включения тела — подобно пирамиде, обелиску — в математическую схему и сведéния всего личного только к голове с тем величием понимания, которое, по крайней мере в скульптуре, уже никогда не было достигнуто впоследствии. В Афинах расположение складок должно было выявить смысл тела, на Севере — растворить его. Там одежда становится телом, здесь — музыкой: такова глубокая противоположность, приводящая в творениях высокого Ренессанса к молчаливой борьбе между традиционно намеренным и бессознательно выпирающим идеалами художника, где первый, антиготический, довольно часто одерживает верх на поверхности, а второй, ведущий от готики к барокко, всегда побеждает в глубине.

12

Теперь я резюмирую противоположность аполлонического и фаустовского идеала человечества. Обнаженная фигура и портрет относятся друг к другу как тело и пространство, как мгновение и история, передний план и глубина, как евклидовское число и аналитическое, как мера и отношение. *Статуя* коренится в земле, музыка — а западный *портрет и есть музыка*, душа, сотканная из красочных звучаний,— пронизывает безграничное пространство. Фресковая живопись связана со стеной, сращена с ней; масляная живопись, как живопись станковая, свободна от пространственной локализации. Аполлонический язык форм вскрывает ставшее, фаустовский — прежде всего становление.

Оттого западное искусство причисляет детские портреты и семейные изображения к лучшим и наиболее искренним своим достижениям. Аттической пластике эти мотивы были совершенно неподвластны, и если в эллинистическую эпоху фигурка ребенка делается шутливым мотивом, то лишь как существа, отличающегося от *иных* существ, а не как чего-то становящегося. Ребенок связывает прошлое и будущее. В любом изображающем человека искусстве, которое притязает на символическую значимость вообще, он характеризует длительность в смене явлений и бесконечность жизни. Но античная жизнь исчерпывалась в полноте мгновения, а на отдаленные во времени события закрывали глаза. Мысли были заняты людьми, связанными одной кровью, которых видели вокруг себя, а не грядущими поколениями. И оттого никогда еще не было другого такого искусства, которое столь же решительно, как греческое, уклонялось от углубленного изображения детей. Подумаем об изобилии детских образов, возникших в промежутке от ранней готики вплоть до умирающего рококо и главным образом в эпоху Ренессанса, и попробуем на этом фоне отыскать, вплоть до Александра, хотя бы одно античное произведение, отмеченное признаком значительности, которое подчеркнуто сопоставляет с развитым телом мужчины или женщины детское тело, чье существование лежит все еще в будущем.

В *идее материнства* заключается бесконечное становление. Женщина-мать *есть* время, *есть* судьба. Подобно тому

как мистический акт переживания глубины созидает из чувственного протяженное, а стало быть и сам *мир*, так через материнство возникает телесный человек, как отдельный член этого мира, в котором ему назначена теперь своя судьба. Все символы времени и дальности суть также символы материнства. *Забота* есть прачувство будущего, а всякая забота несет на себе знак материнства. Она оповещает о себе в образованиях и идеях семьи и государства и в принципе *наследственности*, лежащем в их основе. Можно утверждать ее или отрицать; можно жить, изнемогая под бременем забот или беззаботно. Но можно таким же образом воспринимать и время под знаком вечности или под знаком мгновения и оттого всеми средствами искусства воплощать либо зрелище зачатия и рождения, либо же образ матери с ребенком на груди как символы жизни в пространстве. Первое осуществили Индия и античность, последнее — Египет и Запад*. Фаллос и лингам обладают чем-то исключительно сиюминутным, безотносительным, и что-то от этого лежит также во внешнем виде дорической колонны и аттической статуи. Кормящая мать указует на будущее и совершенно отсутствует в античном искусстве. Даже изваянной в стиле Фидия ее как-то не хочется видеть. Чувствуется, что эта форма противоречит смыслу самого явления.

В религиозном искусстве Запада не было более возвышенной задачи. Уже на самой заре готики Мария Теотокос византийских мозаик становится Mater dolorosa[210], Матерью Божьей, матерью вообще. В германском мифе — несомненно, только начиная с эпохи Каролингов — она появляется в образе Фригги и фрау Холле. Выражение подобного же чувства мы находим в прекрасных фигурах речи миннезингеров, как-то: фрау Зонне, фрау Вельте, фрау Минне[211]. Вся картина мира раннеготического человечества пронизана чем-то материнским, заботливым, претерпевающим, и когда германско-католическое христианство в окончательной формулировке таинств и *одновременно* готического стиля полностью созрело до самосознания, оно поставило в средоточие своей картины мира *не страдающего Спасителя, а страдающую Мать*. К 1250 году в грандиозном эпосе статуй Реймского кафедрала господствующее место в середине главного портала, которое в Париже и Амьене занимал еще Христос, предоставлено Мадонне, и к тому же времени тосканская школа в Ареццо и Сиене (Гвидо из Сиены) начинает вкладывать в византийский тип изображения Теотокос выражение материнской любви. Мадонны Рафаэля вообще приводят к светскому типу барокко, к материнскому характеру возлюбленной, к Офелии и Гретхен, тайна которых раскрывается в разъяснении, данном в конце второго Фауста, в слиянии с раннеготической *Марией*.

Ей эллинская фантазия противопоставляла богинь, бывших амазонками — как Афина — или гетерами — как Афродита. Таков античный тип совершенной женственности, выросший из исконного чувства растительного плодородия. Слово soma и здесь исчерпывает весь смысл явления. Вспомним шедевр этого рода: три могучих женских тела на восточном фронтоне Парфенона[212] — и сравним с ним возвышеннейшее изображение матери, Сикстинскую мадонну Рафаэля. В ней уже нет ничего телесного. Она вся — даль, вся — пространство. Елена «Илиады», по сравнению с *материнской* спутницей Зигфрида, Кримгильдой, — гетера; Антигона и Клитемнестра — амазонки. Поразительно, что даже Эсхил в трагедии своей Клитемнестры обходит молчанием трагичность матери. А образ Медеи уже и вовсе являет собою мифическую *изнанку* фаустовского типа Mater dolorosa. Она существует не ради будущего, не ради детей; для нее вместе с возлюбленным, символом жизни, как чистой сиюминутности, тонет все прочее. Кримгильда мстит за своих нерожденных детей. У нее убили именно *это* будущее. Медея мстит только за минувшее счастье. Когда античная пластика — искусство в общем позднее, так как ранняя орфическая эпоха* *созерцала* богов, но не *видела* их, — дошла до того, что обмирщила образ богов**, она сотворила антично-женственный идеальный облик, который — как Книдская Афродита — представляет собой просто прекрасный предмет, не характер, не Я, а некий кусок природы. Оттого-то и решился наконец Пракситель на абсолютно обнаженное изображение богини.

* С. 294 сл. Т. 2, с. 352.

* Т. 2, с. 343.

** Сословная поэзия Гомера, близко родственная в данном отношении придворному искусству повествования Боккаччо, несомненно началась с этого. Но то, что строго религиозные круги на всем протяжении античности ощущали это как профанацию, о том свидетельствует просвечивающий у Гомера безóбразный культ, а в еще большей степени гнев всех мыслителей, близких, подобно Гераклиту и Платону, храмовым традициям. Можно будет увидеть, что весьма поздняя своевольная трактовка даже самых высоких божеств художественными средствами не лишена сходства с театральным католицизмом Россини и Листа, который был слегка намечен уже у Корелли и Генделя и в 1564 году едва ли не привел к запрету церковной музыки[213].

Это новшество было встречено строгим порицанием, в основе которого лежало ощущение, что здесь налицо симптом закатывающегося античного мирочувствования. Насколько оно отвечало эротической символике, настолько же оно противоречило достоинству более древней греческой религии. Но здесь-то и посмело заявить о себе портретное искусство, и притом одновременно с изобретением формы, которая с тех пор уже не была забыта: формы *бюста*. Искусствоведение допустило ошибку, снова открыв тут начала портрета как такового. В действительности готический лик глаголет об индивидуальной судьбе, а египетский, несмотря на строгий схематизм фигуры, несет явные черты конкретной личности, поскольку она лишь таким образом могла служить обителью высшей души умершего, его Ка. Здесь же обнаруживается вкус к *характерным образам*, совсем как в одновременной аттической комедии, где также выступают лишь *типы* людей и ситуаций, которым присваивают какие-либо наименования. «Портрет» опознается не через личные черты, но только через приписанное имя. Этот обычай широко распространен среди детей и дикарей и глубоко связан с магией имени. С помощью имени в предмете фиксируется нечто от сущности наименованного, и каждый зритель видит теперь в нем и это. Такими должны были быть статуи тираноубийц[214] в Афинах, статуи — этрусских — царей на Капитолии и «иконические» изображения победителей в Олимпии: не «схожими», а названными. Но сюда присовокупляется теперь и жанровая художественно-ремесленная тенденция эпохи, сотворившей среди прочего и коринфскую колонну. Речь идет о выработке типов жизненной сцены, ἦθος' а, который мы ложно переводим как характер, ибо на деле это суть повадки и манеры публичной осанки: сосредоточенный «полководец», трагический «поэт», изнуряемый страстью «оратор», полностью погруженный в себя «философ». Лишь с этой точки зрения становятся понятными знаменитые изображения эллинистической эпохи, весьма неправомерно слывущие выражениями глубокой душевной жизни. Означено ли произведение именем давно умершего мужа — статуя Софокла[215] возникла около 340 года — или живущего — подобно Периклу Кресила[216], — это более или менее безразлично. Только после 400 года Деметрий из Алопеки стал выделять специфически индивидуальные черты *во внешней композиции* человеческой фигуры, а о его современнике Лисистрате, брате Лисиппа, Плиний рассказывает, что он изготовлял свои портреты с помощью слегка переработанного гипсового слепка лица. Сколь мало общего имеет сказанное с портретами в духе искусства Рембрандта, на этот

счет не должно быть никаких иллюзий. Здесь нет *души*. Блистательный веризм главным образом римских бюстов был смешан с физиогномической глубиной. То, что отличает произведения более высокого порядка на фоне этих кустарных и виртуозных работ, как раз представляет собой противоположность художественному намерению Маре или Лейбля. Значительность не извлекается отсюда, а привносится сюда. Примером тому служит статуя Демосфена[217], автор которой, по-видимому, и в самом деле видел оратора. Здесь подчеркнуты, возможно даже преувеличены, особенности внешнего строения тела — тогда это называлось верностью оригиналу, — и лишь затем в готовый корпус был вделан характерный тип «серьезного оратора», каковым его, но уже на иной «подставке», демонстрируют изображения Эсхина и Лисия в Неаполе. Это и есть жизненная подлинность, явленная, впрочем, в призме ощущений античного человека: типично и безлико. Мы увидели итог *своими* глазами и оттого впали в заблуждение.

13

В масляной живописи на исходе Ренессанса глубину художника можно наверняка измерить содержанием написанных им портретов. Это правило едва ли допускает какое-либо исключение. Все образы, запечатленные в картине, будь то отдельные фигуры или вовлеченные в сцены группы и массы*, суть портреты согласно основному физиогномическому чувству и независимо от того, надлежит ли им быть таковыми или нет. Это не зависело от выбора отдельного художника. Нет ничего более поучительного, чем видеть, как даже обнаженная фигура преображается в руках подлинно фаустовского человека в портретный этюд**. Возьмем двух немецких мастеров, скажем Луку Кранаха и Тильмана Рименшнейдера, остававшихся не запятнанными никакой теорией и, в противоположность Дюреру с его тягой к эстетическим мечтаниям, а значит, и податливостью к чужим тенденциям, работавших с полной наивностью. В их — крайне редких — изображениях нагого тела они обнаруживают совершенную неспособность вместить выразительность своего

* Даже ландшафты барокко претерпевают развитие от сопоставленных задних планов до портретов конкретных местностей, где изображается *душа* последних. Они приобретают *лица*.

** Можно было бы обозначить эллинистическое изобразительное искусство как противоположный процесс.

творчества в непосредственно фиксируемую, поверхностно ограниченную телесность. Смысл человеческой наружности, а вместе с тем и всего произведения остается, как правило, сосредоточенным в голове, остается физиогномическим, а не анатомическим, и это же можно сказать, вопреки противоположной тенденции и вопреки всем итальянским эскизам, о дюреровской Лукреции. Фаустовская обнаженная фигура есть нечто само себе противоречащее. Отсюда ряд характерных голов, посаженных на неудавшееся нагое тело, как, скажем, Иов старофранцузской кафедральной пластики. Отсюда же мучительная натянутость, шаткость и несуразность подобных попыток, которые слишком явно свидетельствуют о жертве, приносимой эллинско-римскому идеалу, и притом приносимой художественной эрудицией, а не душой. Во всей живописи после Леонардо нет ни одного значительного или характерного произведения, смысл которого поддерживался бы евклидовским существованием обнаженного тела. Кто вздумает назвать здесь Рубенса и поставить его необузданную динамику распирающих телес в какую-либо связь с искусством Праксителя и даже Скопаса, тот просто его не понимает. Именно эта пышная чувственность и удерживает его от *статики* тел Синьорелли. Если кто-нибудь из художников вложил в красоту нагих тел максимум *становления*, максимум *истории*, этой цветущей плотскости, максимум совершенно неэллинского излучения внутренней бесконечности, то это был Рубенс. Сравним голову лошади на фронтоне Парфенона[218] с головой лошади в его Битве Амазонок[219], и мы почувствуем глубокий метафизический контраст в формулировке одинаковых элементов явления. У Рубенса — скажем это, чтобы снова напомнить о противоположности фаустовской и аполлонической математики, — тело представляет собой не величину, а отношение; не рациональное правило его внешнего сложения, а избыточествующие в нем жизненные силы, путь от юности к старости — вот мотив, соединяющийся в Страшном суде, где тела становятся пламенем, с подвижностью мирового пространства: совершенно неантичный синтез, не чуждый также и изображениям нимф у Коро, фигуры которых готовы раствориться в красочных пятнах и бликах бесконечного пространства. *Не* таков был замысел античной обнаженной фигуры. Нельзя путать греческий идеал формы — замкнутое в себе пластическое бытие — с сугубо виртуозным изображением прекрасных тел, каковые постоянно встречаются от Джорджоне до Буше, с этими плотскими натюрмортами, жанровыми работами, выражающими, как Рубенсова Женщина в мехах[220], просто веселую чувственность и отступающими на задний план в смысле символической значимости

работы в целом — как раз в противовес высокому этосу античных обнаженных фигур*.

Оттого-то эти — превосходные — живописцы не достигли кульминации ни в портрете, ни в изображении глубинных мировых пространств посредством ландшафта. Их коричневым и зеленым тонам, их перспективе недостает «религии», будущего, судьбы. Они мастера исключительно в области *элементарной* формы, осуществлением которой и исчерпывается их искусство. Своим множеством они образуют собственно субстанцию истории развития большого *искусства*. Если же какой-нибудь великий *художник* сверх всего этого достигал той другой, охватывающей всю душу и весь смысл мира формы, то ему в пределах античного искусства приходилось браться за разработку обнаженного тела; в искусстве северном делать этого он не *смел*. Рембрандт не написал ни одной обнаженной фигуры в смысле выпяченности переднего плана; Леонардо, Тициан, Веласкес, а среди последних Менцель, Лейбль, Маре, Мане делали это во всяком случае редко (и тогда уже, хочется сказать, они всегда писали тела *как ландшафты*). Портрет остается безошибочным пробным камнем**.

Но таких мастеров, как Синьорелли, Мантенья, Боттичелли и даже Верроккьо, никогда нельзя мерить уровнем их портретов. Памятник всадника Кангранде[221] 1330 года в гораздо более высоком смысле представляет собой портрет, чем конная статуя Бартоломео Коллеони[222]. Оценивая творчество Рафаэля, можно было бы совершенно оставить без внимания его портреты, лучшие из которых, как портрет папы Юлия II, возникли под влиянием венецианца Себастьяно дель Пьомбо. Только у Леонардо они обладают значимостью. Существует тонкое противоречие между фресковой техникой и портретной живописью. Фактически первым значительным масляным портретом является изображение дожа Лоредана кисти Джованни Беллини[223]. Характер Ренессанса и здесь проявляет себя как бунт против фаустовского духа Запада. Эпизод Флоренции знаменует попытку заменить

* Ничто не характеризует отмирание западного искусства с середины XIX столетия более ясным образом, чем вздорная, массовая продукция картин, писанных с обнаженной натуры; глубинный смысл этюда обнаженной натуры и значение этого мотива полностью утрачены.

** При этом Рубенс, а среди новых главным образом Бёклин и Фейербах проигрывают, тогда как Гойя, Домье, а в Германии в первую очередь Ольдах, Васман, Райски и многие другие почти позабытые художники начала XIX века выигрывают. Маре оказывается в ряду наиболее великих.

портрет готического стиля, как символ человеческого — а не позднеантичное идеальное изображение, знакомое нам преимущественно по бюстам цезарей,— обнаженной фигурой. По логике вещей во всем искусстве Ренессанса должны были бы отсутствовать физиогномические черты. Но сильное глубинное течение фаустовской художественной воли сохранило никогда не прерывающуюся готическую традицию не только в маленьких городах и школах Средней Италии, но даже бессознательно у великих живописцев. Физиогномика готического типа подчинила себе даже столь чуждый ей элемент южно-нагого тела. То, что возникает перед взором,— это не тела, говорящие с нами статикой ограничивающих их поверхностей; мы замечаем *мимику*, распространяющуюся с лица на все части тела и придающую для более утонченного взгляда именно тосканской *наготе* глубокую идентичность с *готической одеждой*. Нагота эта представляет собой оболочку, а не границу. Неподвижно покоящиеся обнаженные фигуры Микеланджело в капелле Медичи суть абсолютное олицетворение и выражение *души*. Но прежде всего каждая написанная или вылепленная голова сама по себе становилась портретом, даже голова богов и святых. Все, чего достигли в портретном жанре А. Росселлино, Донателло, Бенедетто да Майано, Мино да Фьезоле, часто до путаницы близко духу Ван Эйка, Мемлинга и раннерейнских мастеров. Я утверждаю, что собственно ренессансного портрета вообще не существует и не может существовать, если понимать под ним сконцентрированность на изображаемом лице того же художественного настроения, которое отделяет двор Палаццо Строцци от Лоджии деи Ланци, а Перуджино от Чимабуэ. В архитектуре антиготическое творчество оказывалось еще возможным, как бы мало ни было в нем от аполлонического духа; в портрете, представлявшем собой уже в качестве жанра фаустовский символ, оно просто невозможно. Микеланджело уклонился от задачи. В своем страстном взыскании пластического идеала он посчитал бы занятие ею неким спадом. Его бюст Брута в столь же малой степени являет собой изображение, как и его Джулиано Медичи, тогда как портрет последнего, написанный Боттичелли, есть подлинное, а значит, и подчеркнуто готическое творение. Головы Микеланджело суть аллегории в стиле начинающегося барокко и выдерживают лишь поверхностное сравнение даже с известными эллинистическими работами. Как бы высоко ни ценили мы достоинство бюста Уццано Донателло[224], возможно, наиболее значительного достижения этой эпохи и этого круга, все равно придется признать, что рядом с портретами венецианцев он едва ли заслуживает внимания.

Достойно замечания, что это — по крайней мере тоскливо взыскуемое — преодоление готического портрета посредством псевдоантичной обнаженной фигуры — преодоление глубоко исторической и биографической формы формой совершенно аисторической — тесно связано с одновременным угасанием способности к внутреннему самоконтролированию и к художественной исповеди в гётевском смысле. Ни одному настоящему человеку Ренессанса не знакомо душевное развитие. Он мог жить исключительно во внешнем. В этом таилось высокое счастье кватроченто. Между Дантовой Vita nuova и сонетами Микеланджело не возникло ни одной поэтической исповеди, ни одного автопортрета высокого ранга. Ренессансный художник и гуманист — единственная на Западе фигура, для которой одиночество остается пустым словом. Его жизнь протекает в свете *придворного* существования. Он чувствует и ощущает на публику, без скрытой неудовлетворенности, без стыда. Напротив, одновременная жизнь великих нидерландцев протекала в тени их творений. Нужно ли добавить, что, *следовательно*, и тот, другой символ исторической дали, заботы, длительности и задумчивости, символ *государства*, исчезает из сферы Ренессанса в промежутке от Данте до Микеланджело? В «непостоянной Флоренции», которую горько порицали все ее великие граждане и неспособность которой к политическим формациям на фоне прочих западных государственных форм граничит просто с чудачеством, а также повсюду, где антиготический — и значит, в этом срезе рассмотрения *антидинастический* — дух проявляет живую активность в сфере искусства и общественного мнения, государство уступало место подлинно эллинскому убожеству в лице всяких Медичи, Сфорца, Борджа, Малатеста и распутных республик. Только там, где пластике не нашлось *никакого* места и где к месту пришлась южная музыка, где готика и барокко соприкасались друг с другом в масляной живописи Джованни Беллини, а Ренессанс оставался предметом случайного любительства,— только там наряду с портретом существовала тонкая дипломатия и воля к политической долговечности: в Венеции.

14

Ренессанс родился из упрямства. Оттого ему недостает глубины, диапазона и уверенности формообразующих инстинктов. Это единственная эпоха, которая выказала бóльшую последовательность в теории, чем на деле. Она была

также, в противовес готике и барокко, единственной, где теоретически сформулированное намерение предшествовало умению и довольно часто превосходило его. Но насильственная группировка отдельных искусств вокруг антикизирующей пластики не могла преобразить эти искусства коренным образом и по существу. Она лишь способствовала оскудению их внутренних возможностей. Для натур среднего пошиба тема Ренессанса была вполне достаточной. Она даже шла им навстречу, благодаря ясности своей формулировки, и оттого от внимания ускользала готическая борьба со сверхмощными и безликими проблемами, которая характерна для рейнских и нидерландских школ. Соблазнительная легкость и ясность не в последнюю очередь обусловлены уклонением от более глубокого сопротивления с помощью чересчур простого правила. Для людей, обладающих задушевностью Мемлинга и мощью Грюневальда, доведись им родиться в области тосканского мира форм, это грозило стать роком. Не в нем и не через него, а только вопреки ему могли они достичь расцвета сил. Мы склонны переоценивать момент человеческого в живописцах Ренессанса только потому, что не обнаруживаем здесь никаких слабостей по части формы. Но в готике и барокко большой художник выполняет свою миссию, углубляя и совершенствуя ее язык; в Ренессансе он должен был разрушать его.

Таков случай Леонардо, Рафаэля и Микеланджело, единственных во всех смыслах великих людей Италии со дней Данте. Не странно ли, что между мастерами готики, которые не ведали иной страсти, кроме молчаливого труда в своем искусстве, и все же достигали величайших свершений на службе у этой конвенции и в ее рамках, и венецианцами и голландцами 1600 года, которые опять же не знали никакой иной страсти, кроме труда, стоят эти трое — не просто живописцы, не ваятели, но мыслители, и притом мыслители поневоле, занимавшиеся помимо всех возможных видов художественного выражения еще и тысячью других вещей, вечно беспокойные и неудовлетворенные в поиске последних оснований сущности и цели своего существования — так и не найденных ими в условиях душевной обстановки Ренессанса? Эти три исполина, каждый на свой лад, каждый в своих собственных трагических заблуждениях, пытались быть античными в смысле медичийской теории, и каждый на свой лад разрушил эту грезу: Рафаэль — большую линию, Леонардо — поверхность, Микеланджело — тело. В них заблудшая душа возвращается к своему фаустовскому исходу. Они *добивались* меры вместо отношения, рисунка вместо воздушного и светового эффекта, евклидовского тела вместо чисто-

го пространства. Но евклидовско-статической пластики уже не существовало. Она была возможна лишь однажды — в Афинах. Тут же всегда и повсюду чувствуется скрытая музыка. Все их образы обладают подвижностью и устремленностью в даль и глубину. Их путь лежит к Палестрине, а не к Фидию, и все они отталкиваются от молчаливой музыки соборов, а не от римских руин. Рафаэль растворил флорентийскую фреску, Микеланджело — статую, Леонардо грезил уже об искусстве Рембрандта и Баха. Чем серьезнее относятся к задаче осуществить идеал этой эпохи, тем неосязаемее становится он.

Следовательно, готика и барокко суть нечто *существующее*. Ренессанс же остается неким идеалом, парящим над стремлениями эпохи и неосуществимым, как все идеалы. Джотто *есть* готический художник, а Тициан *есть* художник барокко. Микеланджело *хотел* быть художником Ренессанса, но это ему не удалось. Уже одно то, что, несмотря на все честолюбие его пластики, живопись бесспорно одержала здесь верх, и к тому же при наличии пространственно-перспективных предпосылок Севера, свидетельствует о противоречии между страстным желанием и осуществлением. Прекрасная мера, уравновешенное правило, нарочитая, стало быть, античность уже к 1520 году ощущались сухими и формальными. Микеланджело, а с ним и другие придерживались мнения, что его венчающий карниз на палаццо Фарнезе, которым он с ренессансной точки зрения испортил фасад Сангалло, далеко превзошел достижения греков и римлян.

Как Петрарка был первым, так Микеланджело был последним страстно чувствующим античность флорентийцем, но он уже не был им в полной мере. Францисканское христианство Фра Анджелико, исполненное утонченной кротости, мечтательное, безмолвно покорное, которому южная выдержанность зрелых ренессансных творений обязана гораздо бóльшим, чем принято думать *, подошло к концу. Величественный дух Контрреформации, тяжелый, взволнованный

* Это та же «благородная простота и спокойное величие», говоря словами немецких классицистов, которая создает впечатление античности также и в романских сооружениях Хильдесхейма, Гернроде, Паулинцеллы, Герсфельда. Как раз монастырские развалины Паулинцеллы содержат многое из того, чего хотел достигнуть Брунеллески в своих дворцовых дворах. Но мы лишь перенесли творческое чувство, создавшее эти постройки, на наше представление об античном бытии, а вовсе не получили его оттуда. *Бесконечная* умиротворенность, *широта* чувства успокоения в Боге, которыми отмечено все флорентийское, поскольку оно не выпячивает готического упрямства Верроккьо, ничуть не родственны афинской σωφροσύνη.

и пышный, оживает уже в творениях Микеланджело. Налицо нечто такое, что тогда именовали античным и что было лишь благородной формой христианско-германского мирочувствования; о сирийском происхождении излюбленного флорентийского мотива сочетания круглой арки с колонной было уже упомянуто. Но сравним также псевдокоринфские капители XV века с их подобиями в римских руинах, уже известных к тому времени. Микеланджело был единственным, кто не терпел здесь никакой половинчатости. Он добивался ясности. Вопрос формы был для него религиозным вопросом. Речь шла у него, и только у него одного, о всем или ни о чем. Так объясняется одинокая, страшная борьба этого, должно быть, самого несчастного человека во всей истории нашего искусства, фрагментарность, мучительность, ненасытимость, terribile[225] его форм, пугавшие современников. Одна часть его существа влекла его к древности, а значит, к пластике. Известно, какое впечатление произвела на него только что найденная группа Лаокоона. Никто не пытался более честно, чем он, найти с помощью искусства резца путь к засыпанному землею миру. Все сотворенное им было задумано как пластика именно в этом, олицетворяемом *им одним* смысле. «Мир, явленный в великом Пане», то, что Гёте хотел передать во второй части Фауста образом Елены, аполлонический мир в его мощной, чувственной и телесной данности — никто другой не достигал такой исступленной концентрации сил для запечатления этого в художественном бытии, как он, когда он расписывал потолок Сикстинской капеллы. Все средства фрески, широкие контуры, мощные поверхности, напирающая близость обнаженных фигур, вещественность красок — все мобилизовано здесь в последний раз до крайности, чтобы освободить в самом себе язычество — в высшем, ренессансном смысле слова. Но этому противилась его вторая душа, готическо-христианская душа Данте и музыки далеких пространств, которая достаточно ясно глаголет из метафизической композиции плана.

Он все снова и снова в последний раз пытался вложить всю полноту своей личности в язык мрамора, этого евклидовского материала, отказывавшего ему в повиновении. Ибо он противостоял камню иначе, чем какой-нибудь грек. Высеченная резцом статуя уже самим характером своего существования противоречит тому мирочувствованию, которое *ищет* чего-то в художественном произведении, а не стремится в нем чем-то *обладать*. Для Фидия мрамор — космическая материя, вожделеющая к форме. Сказание о Пигмалионе вскрывает всю сущность этого аполлонического

искусства. Для Микеланджело он был врагом, которого он покорял, темницей, из которой он должен был освободить свою идею, подобно Зигфриду, освобождающему Брунгильду. Известно, с какой страстностью он принимался за необработанную глыбу камня. Он не приближал ее со всех сторон к желаемому образу. Он вдалбливал долото в камень, как в пространство, и осуществлял фигуру, начиная с лобовой стороны пластами снимать материал с каменной глыбы и проникая в глубину по мере того, как члены фигуры медленно выделялись из массы. Мировой страх перед ставшим, перед смертью, которую тщатся заклясть подвижной формой, не может быть выражен более отчетливым образом. Ни один художник Запада не одержим столь внутренней и в то же время столь насильственной связью с камнем, символизирующим смерть, с враждебным принципом в нем, который его демоническая натура все снова и снова силилась перебороть, иссекая ли из него свои статуи или громоздя из него свои мощные постройки *. Он — единственный ваятель своего времени, для которого речь могла идти *только* о мраморе. Бронзовая отливка, допускавшая некоторый компромисс с живописными тенденциями и оттого чуждая ему, была гораздо ближе другим художникам Ренессанса и более уступчивым грекам.

Но античный ваятель улавливал в камне мгновенную телесную осанку. На это фаустовский человек никак не способен. Как в любви он ищет прежде всего не чувственного акта соединения мужчины и женщины, а великой любви Данте и уже сверх этого идеи заботящейся матери, так и здесь. Эротика Микеланджело — эротика Бетховена — была как нельзя неантичной; она стояла под знаком вечности и дали, а не внешних чувств и мимолетного мгновения. В обнаженных фигурах Микеланджело — этой жертве, принесенной им своему эллинскому идолу,— душа отрицает

* Никогда не обращали внимания на то, сколь тривиальным оставалось отношение к мрамору немногих творивших после него скульпторов. Это особенно чувствуется при сравнении с глубоко внутренним отношением великих музыкантов к их излюбленным инструментам. Напомню историю со скрипкой Тартини, которая треснула в момент смерти мастера. Подобных историй сотни. Они представляют собой фаустовскую параллель к сказанию о Пигмалионе. Надо обратить внимание и на образ капельмейстера Крейслера у Э. Т. А. Гофмана, не уступающий по силе Фаусту, Вертеру и Дон-Жуану. Чтобы ощутить его символическую значимость и его внутреннюю необходимость, сравним его с театральными образами живописцев у тогдашних романтиков, не имеющими ничего общего с идеей живописи. Живописец *никак не может* — и об этом говорят романы о художниках, написанные в XIX веке,— представлять судьбу фаустовского искусства.

и заглушает зримую форму. Одна хочет бесконечности, другая — меры и правила, одна хочет связать прошлое и будущее, другая — быть замкнутой в настоящем. Античный глаз всасывает в себя пластическую форму. Микеланджело же видел духовным взором и прорывался сквозь выпяченный на передний план язык непосредственной чувственности. И наконец, он уничтожил сами условия этого искусства. Мрамор стал слишком ничтожным для его формотворческой воли. Микеланджело перестает быть скульптором и приступает к архитектуре. В глубокой старости, когда он создавал только дикие фрагменты, вроде Мадонны Ронданини, и едва ли мог уже ваять свои образы из необработанного материала, прорвалась *музыкальная* тенденция его художественной стихии. В конце концов воля к контрапунктической форме не могла уже сдерживать себя, и из глубочайшей неудовлетворенности искусством, на которое он растратил свою жизнь, его вечно неутоленная потребность в выражении разбила архитектонический канон Ренессанса и сотворила римское барокко. Связь материи и формы он заменяет борьбой силы с массой. Он соединяет колонны в пучок или оттесняет их в ниши; он проламывает ярусы мощными пилястрами; фасад получает вид чего-то вздымающегося и напирающего; мера сменяется мелодией; статика — динамикой. Фаустовская музыка тем самым поставила себе на службу первое среди всех прочих искусств.

С Микеланджело заканчивается история западной пластики. Все, что наступает после него,— это недоразумения и реминисценции. Его легитимный наследник — *Палестрина*.

Леонардо говорит на другом языке, чем его современники. В существенных вопросах его дух дотягивался до следующего столетия, и ничто не связывало его с тосканским идеалом формы, к которому Микеланджело был привязан всеми фибрами души. Только у него одного не было честолюбивого желания быть скульптором или архитектором. Он отдавался своим анатомическим штудиям — причудливое заблуждение Ренессанса, полагавшего таким образом приблизиться к эллинскому жизнечувствованию и его культу внешней поверхности тела! — отнюдь не ради пластики, подобно Микеланджело; его интересовала уже не *топографическая* анатомия переднего плана и поверхности, а *физиология*, интриговавшая его внутренними тайнами. Микеланджело хотел втиснуть весь смысл человеческого существования в язык зримого тела; наброски и планы Леонардо являют обратную картину. Его изумительное sfumato есть первый признак отказа от телесных границ во имя *пространства*. Отсюда берет свое начало импрессионизм. Леонардо начинает с внутреннего, пространственно-душевного, а не с тщательно взвешенных контурных линий и накладывает под конец — если он вообще это делает, а не оставляет картину незавершенной — красочную субстанцию, словно некий налет, на действительный, бесплотный, совершенно неописуемый вариант картины. Полотна Рафаэля распадаются на «планы», в которых распределены хорошо упорядоченные группы, а задний план сдержанно замыкает целое. Леонардо знает только одно, далекое, вечное пространство, в котором как бы парят его образы. Один в пределах рамы картины дает сумму отдельных и близких вещей, другой — вырез бесконечности.

Леонардо открыл кровообращение. Отнюдь не дух Ренессанса привел его к этому. Ход его мыслей выделяет его на фоне всей сферы современников. Ни Микеланджело, ни Рафаэль не могли бы прийти к этому, так как художественная анатомия обращала внимание только на форму и положение, а не на функции частей. Она была, математически говоря, стереометрична, а не аналитична. Разве не считали достаточным изучение *трупов*, чтобы изображать большие живописные сцены? Но это значило подавлять становление в угоду ставшему. Призывали на помощь мертвых, чтобы сделать античную ἀταραξία доступной северной творческой силе. Но Леонардо, как и Рубенс, ищет *жизнь* в теле, а не тело само по себе, как Синьорелли. В его открытии заключено глубокое сродство с одновременным открытием Колумба; это победа бесконечного над материальной ограниченностью наличного и осязаемого. Доводилось ли вообще какому-либо греку обнаруживать вкус к таким вещам? Внутренним складом своего организма он интересовался не больше, чем истоками Нила. То и другое навели бы тень сомнения на евклидовский образ его существования. Напротив, барокко представляет собой *действительную эпоху великих открытий*. Уже само это слово возвещает нечто решительно не античное. Античный человек остерегался отдирать или отмысливать покров, телесный переплет с чего-то космического. Но в этом-то как раз и явлен доподлинный позыв фаустовской натуры. Почти одновременно и в глубине совершенно тождественным образом имели место открытия Нового Света, кровообращения и коперниканской мировой системы, немногим раньше — пороха, следовательно, дальнобойного оружия, и книгопечатания, следовательно, дальнодействующего письма.

Леонардо во всем исключительно был открывателем. Этим исчерпывается его натура. Кисть, резец, анатомический скальпель, грифель, циркуль имели для него одно и то же значение — то самое, которое компас имел для Колумба.

Когда Рафаэль выполнял в красках нарисованный резкими контурами эскиз, то каждый мазок кисти утверждал телесную явленность. Но вглядимся в леонардовские эскизы сангиной и задние планы: каждым штрихом он открывает здесь атмосферические тайны. Он был также первым, кто задумывался над возможностями воздухоплавания. Летать, освободиться от земли, затеряться в далях мирового пространства: это в высшей степени по-фаустовски. Это заполняет даже наши сновидения. Неужели никогда не замечали, как христианская легенда обернулась в живописи Запада удивительным просветлением этого мотива? Все эти расписанные Вознесения на небо и Низвержения в ад, парение над облаками, блаженная отрешенность ангелов и святых, проникновенно изображаемая свобода от земной тяжести суть символы фаустовского полета души и совершенно чужды византийскому стилю.

15

Превращение фресковой живописи Ренессанса в масляную живопись Венеции есть отрывок *истории души*. Сама возможность понимания зависит здесь от тончайших и скрытых нюансов. Почти в каждой картине, от «Уплаты подати» Мазаччо в капелле Бранкаччи через парящий фон в портретах Федериго и Баттисты Урбино, написанных Пьеро делла Франческо[226], до «Вручения ключей» Перуджино[227], фресковый элемент борется с напирающей новой формой. Развитие Рафаэля как живописца, во время его работы в залах Ватикана, служит тому почти единственным обозримым примером. Флорентийская фреска ищет действительности в отдельных вещах и дает сумму их в пределах архитектонического обрамления. Масляная картина с нарастающей уверенностью выражения признает только протяженность как целое, а каждый предмет лишь как представителя ее. Фаустовское мирочувствование создало для себя новую технику. Оно отвергло рисовальный стиль, как отвергло же и геометрию координат, идущую от времен Оресма. Оно преобразило связанную с архитектурными мотивами линеарную перспективу в перспективу чисто атмосферическую, работающую неуловимыми различиями тонов. Но вся искусственность положения искусства Ренессанса, его непонимание собственной более глубокой тенденции, невозможность реализовать антиготический принцип затруднили и затемнили переход. Каждый художник испытал это на свой собственный лад. Один пишет масляными красками на сырой

стене. Тайная Вечеря Леонардо подверглась из-за этого разрушению. Другие пишут картины так, словно речь идет о фресках. Это случай Микеланджело. Повсюду налицо смелые шаги, предчувствия, поражения, отказы. Борьба между рукой и душой, между глазом и инструментом, между формой, требуемой художником, и формой, требуемой временем, всегда та же — это борьба между пластикой и музыкой.

Здесь наконец мы понимаем исполински задуманный Леонардо эскиз Поклонения волхвов в Уффици, величайшее живописное дерзание Ренессанса. До Рембрандта такое никогда еще даже не приходило в голову. Сверх всякой оптической меры, сверх всего, что тогда называли рисунком, контуром, композицией, группой, он взыскует поклонения вечному пространству, в котором все телесное парит, как планеты в коперниканской системе, как звучания баховской органной фуги в сумраке старых церквей,— образ, исполненный такой динамики дали, что ему так и пришлось остаться торсом в рамках технических возможностей эпохи.

В Сикстинской Мадонне Рафаэль резюмирует весь Ренессанс линией контура, всасывающей в себя все содержание произведения. Это *последняя большая линия* западного искусства. Ее страшная искренность, доводящая до крайнего напряжения скрытый разлад с конвенцией, делает Рафаэля самым непонятным художником Ренессанса. Он не боролся с проблемами. Он даже не предчувствовал их. Но он довел искусство до того порога, где нельзя было уже уклониться от решения. Он умер, дойдя до последней точки *в пределах* мира форм этого искусства. Толпе он кажется поверхностным[228]. Она никогда и не почувствует, что же такое происходит в его эскизах. Были ли достаточно замечены эти утренние облачка, которые, преображаясь в детские головы, окружают возносящуюся фигуру? То целый сонм нерожденных, которых Мадонна манит в жизнь. Эти светлые облака появляются в том же смысле и в мистической финальной сцене второго Фауста. Именно неприступность, непопулярность в самом прекрасном смысле заключает здесь в себе внутреннее преодоление чувства Ренессанса. Перуджино понятен с первого взгляда; в случае Рафаэля это только так кажется. Хотя создается впечатление, что как раз линия, элемент рисунка и возвещает античную тенденцию, на деле, однако, линия эта представляет собой нечто размывающееся в пространстве, сверхземное, бетховенское. Рафаэль в этом произведении более замкнут, чем кто-либо другой, гораздо более даже, чем Микеланджело, намерения которого отчетливо проступают сквозь фрагментарность его работ. Фра Бартоломмео еще

вполне владеет материальной линией контура; к ней и сводится весь передний план; смысл ее исчерпывается размеванием тел. У Рафаэля она молчит, ожидает, заволакивается. При крайнем напряжении она, казалось бы, вот-вот готова раствориться в бесконечности, в пространстве и музыке.

Леонардо стоит по ту сторону границы. Эскиз к Поклонению волхвов *есть* уже музыка. Исполнено глубокого смысла то обстоятельство, что он здесь, как и в своем Иерониме[229], остался верен коричневой грунтовке, этой «стадии Рембрандта», атмосферическому коричневому тону следующего столетия. Для него на данной стадии была достигнута крайняя степень завершенности и ясности интенции. Каждый дальнейший шаг в обращении с красками, дух которых был тогда еще связан метафизическими условиями фрескового стиля, имел бы разрушительные последствия для самой души эскиза. Именно потому, что он предчувствовал символику масляной живописи во всей ее глубине, его страшила фресковость «законченного живописца», грозившая опошлить его идею. Эскизы к картине свидетельствуют, насколько близка была ему *гравюра* в манере Рембрандта, искусство родины контрапункта, неизвестное во Флоренции. Только венецианцы, свободные от флорентийской конвенции, достигли того, чего он искал здесь: мира красок, служащего пространству, а не вещам.

По той же причине Леонардо — после бесконечных попыток — оставил незавершенной голову Христа в Тайной Вечере. Для портрета рембрандтовского размаха, для скомпонованной из подвижных мазков кисти, бликов и тонов истории души человек той эпохи еще не созрел. И один лишь Леонардо оказался достаточно велик, чтобы пережить эту преграду как судьбу. Другие готовы были писать голову только так, как им это предписывала школа. Леонардо, впервые заставивший здесь говорить и *руки*, и притом с таким физиогномическим мастерством, которое позже временами достигалось, но никогда не было превзойдено, хотел бесконечно большего. Его душа затерялась в далеком будущем, но человеческое в нем, его глаз, его рука повиновались духу времени. Несомненно, каким-то роковым образом он был самым свободным из трех исполинов. Многое из того, с чем тщетно боролась мощная натура Микеланджело, уже нисколько не трогало его. Проблемы химии, геометрического анализа, физиологии — Гётева «живая природа» была и его природой,— техника дальнобойного оружия доверяют ему свои тайны. Более глубокий, чем Дюрер, более смелый, чем Тициан, обладающий большим размахом, чем любой человек его времени, он остался *собственно фрагментарным* художником*, но по совсем иной причине, чем Микеланджело, этот запоздалый пластик, и в противоположность Гёте, для которого уже оставалось далеко позади все то, что было недостижимым для творца Тайной Вечери. Микеланджело хотел еще раз насильно оживить умерший мир форм, Леонардо чувствовал новый мир форм в будущем, Гёте догадывался, что не было уже никакого. Между ними лежат три зрелых столетия фаустовского искусства.

16

Остается еще проследить в общих чертах завершение западного искусства. Здесь действует глубочайшая необходимость всякого рода истории. Мы научились понимать искусства как первофеномены. Мы не ищем уже причин и следствий в физическом смысле, чтобы включить их развитие в единый контекст. Мы вернули понятию *судьбы искусства* его права. Наконец, мы признали искусства *организмами*, которые занимают свое определенное место в большом организме данной культуры, рождаются, созревают, старятся и *навсегда* умирают.

С завершением Ренессанса — этого последнего заблуждения — западная душа достигла зрелого осознания своих сил и возможностей. Она *избрала* свои искусства. Поздняя эпоха — барокко, как и ионика,— знает уже, что́ должен означать язык форм искусства. До этого она представляла собой философскую религию, теперь она становится религиозной философией. Она становится городской и светской. Вместо безымянных школ появляются большие мастера. На вершине каждой культуры возникает зрелище великолепной *группы больших искусств*, хорошо упорядоченных и соединенных лежащим в их основе прасимволом. *Аполлоническая группа*, к которой принадлежат вазовая роспись, фреска, рельеф, архитектура ордеров, аттическая драма, танец, имеет своим средоточием скульптуру обнаженной статуи. *Фаустовская группа* формируется вокруг идеала чистой пространственной бесконечности. Ее средоточием предстает инструментальная музыка. Отсюда вьются тонкие нити, вплетающиеся во все языки духовных форм и сплетающие инфинитезимальную математику, динамическую физику, пропаганду ордена иезуитов и динамику

* В творениях Ренессанса слишком подчеркнутая законченность производит довольно часто мучительное впечатление. Мы чувствуем в них недостаток «бесконечности». Тут нет тайн и открытий.

прославленных лозунгов Просвещения, современную машинную технику, систему кредита и династически-дипломатическую организацию государства в некую чудовищную тотальность душевной экспрессии. Начинаясь с внутреннего ритма соборов, завершаясь вагнеровскими Тристаном и Парсифалем, художественное покорение бесконечного пространства достигает к 1550 году наивысшей точки своего совершенства. Пластика угасает в Риме вместе с Микеланджело как раз в то самое время, когда планиметрия, господствовавшая до этого над математикой, становится самой несущественной ее частью. Одновременно с учением о гармонии Царлино и теорией контрапункта (1558), а также с исходящим из Венеции методом генерал-баса — то и другое в функции перспективы и анализа звукового пространства — начинает свой взлет их сестра, северное счисление бесконечно малых.

Масляная живопись и инструментальная музыка, искусства пространства, становятся господствующими. В античности это были, *следовательно*, материально-евклидовские искусства: строго двухмерная фреска и свободно стоящая статуя, которые одновременно — около 600 года — выступают на передний план. Причем *раньше* всего созревают оба рода живописи, более умеренные и доступные. Промежуток от 1550 до 1650 года принадлежит масляной живописи столь же неоспоримо, как VI век — фреске и вазовой росписи. Символика пространства и тел, выраженная здесь художественным средством *перспективы*, там — *пропорции*, только намечается в косвенном языке картины. Эти искусства, способные лишь симулировать на поверхности полотна соответствующий прасимвол, т. е. возможности протяженного, могли вполне обозначить и вызвать к жизни античный и западный идеал, но не завершить его. На пути развития поздней эпохи они появляются как предварительные ступени последней высоты. Чем больше приближается большой стиль к своему совершенству, тем решительнее становится порыв к орнаментальному языку, исполненному беспощадной ясности. Живопись больше не удовлетворяла. Группа высоких искусств продолжала и дальше упрощаться. Около 1670 года, как раз в то время, когда Ньютон и Лейбниц открыли дифференциальное исчисление, масляная живопись достигла предела своих возможностей. Умерли последние великие мастера: Веласкес в 1660-м, Пуссен в 1665-м, Франс Халс в 1666-м, Рембрандт в 1669-м, Вермер в 1675-м, Мурильо, Рюисдаль и Лоррен в 1682-м. Достаточно назвать лишь немногих значительных последователей — Ватто, Хогарт, Тьеполо, — чтобы ощутить спад, *конец* этого искусства. И как

раз теперь проявились во всей полноте большие формы *живописной музыки*: с Генрихом Шютцем (1672), Кариссими (1674), а также с Пёрселлом (1695) умирают последние мастера кантаты, варьировавшие до бесконечности *образные* темы путем красочных переливов вокальных и инструментальных голосов и моделировавшие настоящие картины, от грациозных ландшафтов до возвышенных сцен легенды. С Люлли (1687) героическая барочная опера Монтеверди оказывается внутренне исчерпанной. И то же самое относится к разновидностям староклассической сонаты для оркестра, органа и струнного трио, которые равным образом имитируют образные темы в стиле фуги. Появляются формы последней зрелости: concerto grosso, сюита и трехчастная соната для сольных инструментов. Музыка освобождается от остатка телесности, присущего человеческому голосу. Она становится абсолютной. Налицо преображение темы из образа в прегнатную *функцию*, существование которой состоит в развитии; фугированный стиль Баха можно обозначить только как бесконечную дифференциацию и интеграцию. Вехами победы чистой музыки над живописью оказываются Пассионы престарелого Генриха Шютца, на горизонте которых маячит уже новый язык форм, сонаты даль'Абако и Корелли, оратории Генделя и барочная полифония Баха. Отныне музыка эта олицетворяет фаустовское искусство вообще, и мы вправе назвать Ватто живописующим Куперeном, а Тьеполо — живописующим Генделем.

Та же перемена имеет место в античности около 460 года, когда последний из великих фресковых живописцев, Полигнот, передает наследство возвышенного стиля Поликлету и, следовательно, свободной объемной пластике. До этого язык форм чистого искусства плоскости господствует и над статуей, даже еще у современников Полигнота: у Мирона и мастеров фронтонов Олимпии. Если это искусство неустанно совершенствовало идеал формы *покрытого цветом и процарапанного силуэта*, так что между покрытым красками рельефом и поверхностным изображением почти не было разницы, то и для ваятеля обращенный к зрителю фронтальный *контур* оказывался непосредственным символом этоса, т. е. нравственного типа, который должна была представлять фигура. Поле фронтона храма есть *картина*, требующая с необходимого расстояния такого же рассмотрения, как и одновременные вазовые изображения краснофигурного стиля. С поколением Поликлета монументальная стенопись уступает место живописи на дереве, выполненной в технике темпера и восковыми красками, но это значит, что большой стиль перестал занимать подобающее ему место в этом виде

искусства. Светотенной живописи Аполлодора достает честолюбия путем *объемного моделирования фигур* — ибо речь идет вовсе не об атмосферической тени — подражать скульптору, а в отношении Зевксиса Аристотель выразительно заявляет, что его творениям не хватает этоса. Тем самым эта остроумная и приятная живопись оказывается рядом с нашей живописью XVIII века. *Обе* они лишены внутреннего величия, и обе своей виртуозностью следуют за языком неповторимого и последнего искусства, представляющего орнаментику высокого порядка. Оттого Поликлет и Фидий принадлежат к рангу Баха и Генделя, и, подобно тому как эти последние освобождают строгую композицию от методов живописной разработки, так и первые окончательно избавляют статую от всякой рельефности.

С этой музыкой и этой пластикой цель оказывается достигнутой. Стала возможной чистая символика математической строгости: таков смысл канона, сочинения Поликлета о пропорциях человеческого тела, и в качестве его эквивалента — «Искусства фуги» и «Хорошо темперированного клавира» его «современника» Баха. Эти оба искусства достигают крайней ясности и интенсивности чистой формы. Сравним звуковое тело фаустовской инструментальной музыки, а в нем именно струнное тело и производящее еще у Баха впечатление единства тело духовых инструментов с телом аттических статуй: сравним то, что Гайдн и Пракситель называли *фигурой*, именно, фигуру ритмического мотива в сплетении голосов и фигуру атлета — обозначение, взятое из математики и выдающее, что эта достигнутая наконец цель есть цель соединения художественного и математического духа, ибо одновременно с музыкой и пластикой анализ бесконечного и евклидова геометрия наияснейшим образом постигли свою задачу и последний смысл своего числового языка. Математика прекрасного и красота математического отныне неразделимы. Бесконечное пространство тонов и абсолютно свободное тело из мрамора или бронзы суть непосредственная интерпретация протяженности. Они принадлежат к числу-как-отношению и к числу-как-мере. Во фреске, как и в масляной живописи, в законах пропорции и перспективы нам явлены только *признаки* математического. Эти оба последних и строжайших искусства *суть* математика. На этой вершине фаустовское и аполлоническое искусства выглядят совершенными.

С завершением фресковой и масляной живописи начинается сплошной ряд великих мастеров абсолютной пластики и музыки. За Поликлетом следуют Фидий, Пеоний, Алкамен, Скопас, Пракситель, Лисипп, за Бахом и Генделем — Глюк,

Стамиц, сыновья Баха, Гайдн, Моцарт, Бетховен. Появляется множество удивительных, давно забытых уже инструментов, целый волшебный мир западного духа первооткрывателей и изобретателей, привлекающих все новые звучания и тембровые окраски для полноты и повышения выразительности; настоящее изобилие больших, праздничных, изящных, легких, насмешливых, смеющихся, рыдающих форм строжайшего строя, в которых сегодня уже никто не смыслит; тогда, главным образом в Германии XVIII столетия, существовала настоящая *культура музыки*, пронизывающая и наполняющая всю жизнь, культура, тип которой олицетворен в гофмановском капельмейстере Крейслере и от которой у нас осталось разве что одно воспоминание.

Наконец, вместе с XVIII веком умирает и архитектура. Она растворяется, она тонет в музыке рококо. Все, что порицалось в этом последнем чудном, хрупком цветке западного зодчества — ибо так и не было понято его возникновение из духа фуги — безмерность, бесформенность, замершесть, волнообразность, мерцание, разрушение плоскости и оптической расчлененности,— все это только победа звуков и мелодий над линиями и стенами, триумф чистого пространства над вещественностью, абсолютного становления над ставшим. Это уже не архитектурные тела, все эти аббатства, замки, церкви с их вибрирующими фасадами, порталы и дворы с раковинными инкрустациями, мощные лестничные клетки, галереи, залы, кабинеты, это окаменелые сонаты, менуэты, мадригалы, прелюдии; камерная музыка в штукатурке, мраморе, слоновой кости и благородном дереве; кантилены из волют и картушей, каденции из наружных лестниц и коньков. Дрезденский Цвингер — самый совершенный музыкальный отрывок во всей мировой архитектуре, с орнаментами, звучащими как благородная старая скрипка, настоящее allegro fugitivo для маленького оркестра.

Германия стала родиной великих музыкантов, а *следовательно*, и великих зодчих — Пёппельмана, Слютера, Бэра, Неймана, Фишера фон Эрлах, Динценхофера — этого столетия. В масляной живописи она не играет никакой роли, в инструментальной музыке ей отведена решающая роль.

17

Слово, получившее распространение лишь со времени Мане — на первых порах как насмешливое прозвище, вроде барокко и рококо[230],— весьма удачно резюмирует

своеобразие фаустовской художественной манеры исполнения в ее постепенном развитии из предпосылок масляной живописи. Говорят об импрессионизме, ничего не смысля в объеме и более глубоком адекватном смысле этого понятия. Его выводят из последнего осеннего цветения искусства, которое само целиком принадлежит к нему. Что значит срисовка «впечатления»? Без сомнения, что-то чисто западное, нечто родственное идее барокко и даже бессознательным целям готической архитектуры и строго противоположное намерениям Ренессанса. Не означает ли это тенденцию некоего бодрствования воспринимать чистое бесконечное пространство как безусловную действительность высочайшего порядка, а все чувственные образования «в нем» — как образования второго ранга и нечто условное, и притом внутренне неизбежным образом? Тенденцию, которая может проявиться в художественных творениях, но которой известны тысячи других возможностей раскрыть себя? «*Пространство* есть априорная форма созерцания», формула Канта — разве она не звучит как программа этого движения, начинающегося с Леонардо? Импрессионизм — это изнанка евклидовского мирочувствования. Он силится как можно дальше отойти от языка пластики и приблизиться к языку музыки. Освещенным, отражающим свет предметам дают воздействовать на себя не потому, что они существуют, но так, словно они *не* существуют «сами по себе». Они уже не тела, а сопротивления света в пространстве, обманчивая плотность которых разоблачается мазком кисти. Получают и передают только *впечатление* таких сопротивлений, которые про себя квалифицируются как чистые функции некой «потусторонней» (трансцендентной) протяженности. Тела проницают внутренним взором, снимая чары их вещественных границ и принося их в жертву величию пространства. А в самом этом впечатлении и под ним ощущают бесконечную *подвижность* чувственного элемента, составляющую сильнейшую противоположность статуарной атараксии фрески. Оттого не существует никакого эллинского импрессионизма. Оттого античная скульптура есть искусство, заведомо исключающее его возможность.

Импрессионизм — это всеобъемлющее выражение конкретного мирочувствования, и вполне понятен тот факт, что им пронизана вся физиогномика нашей поздней культуры. Существует импрессионистическая, предумышленно и подчеркнуто переступающая оптические границы математика. Таков анализ со времен Ньютона и Лейбница. К нему относятся визионерные образования числовых тел, множества,

трансформационные группы, многомерные геометрии. Существует импрессионистическая физика, «видящая» вместо тел системы точек массы, единства, предстающие просто постоянным соотношением изменяющихся действий. Существует импрессионистическая этика, трагика, логика. Существует в форме пиетизма даже импрессионистическое христианство.

С точки зрения живописи и музыки речь идет об искусстве создавать несколькими штрихами, пятнами или тонами некий неисчерпаемый по содержанию образ, микрокосм, рассчитанный на глаз и ухо фаустовского человека, т. е. художественно заклинать действительность бесконечного пространства с помощью мимолетнейшего, почти бесплотного намека на нечто предметное, вынуждающее это пространство до некоторой степени явить себя воочию. Это — какое-то беспрецедентное по дерзновенности искусство движения неподвижного. От старческих творений Тициана вплоть до Коро и Менцеля душистая материя трепещет и струится под таинственным воздействием мазка кисти и преломленных красок и бликов света. К этому же, в отличие от собственно мелодии, стремится и «тема» барочной музыки, звуковое образование, сложившееся при участии всех прелестей гармонии, инструментальных красок, такта и темпа, развивающееся от тематической разработки имитационной композиции эпохи Тициана до вагнеровского лейтмотива и заключающее в себе целый мир чувствований и переживаний. В самом расцвете немецкой музыки это искусство проникает и в лирику немецкого языка — во французском оно невозможно,— где со времен гётевского Пра-Фауста и последних стихотворений Гёльдерлина оно проявилось в ряде маленьких шедевров, отрывков объемом в несколько строк, которые не только не были собраны, но и едва ли даже замечены. Импрессионизм есть метод утонченнейших художественных открытий. Он непрерывно повторяет в малом и мельчайшем деяния Колумба и Коперника. Ни в одной другой культуре не сыщется орнаментального языка, исполненного такой динамики впечатления при столь ничтожной затрате средств. Каждый красочный пункт или штрих, каждый еле слышный короткий тон открывает внезапные чары и обогащает фантазию вечно новыми элементами созидающей пространство энергии. У Мазаччо и Пьеро делла Франческа *реальные тела* омыты воздухом. И только Леонардо открывает переходы *атмосферических* светлых и темных тонов, мягкие очертания, контуры, сливающиеся с глубиной, целые массивы светотени, из которых нельзя уже выделить отдельные фигуры. Наконец, у Рембрандта предметы расплываются в простые

красочные впечатления; фигуры утрачивают специфически человеческое начало; они действуют как мазки и красочные пятна в каком-то страстном глубинном ритме. Но эта даль означает теперь уже и будущее. Импрессионизм схватывает короткое мгновение, единственное в своем роде и неповторимое. Ландшафт не есть бытие и пребывание, он лишь миг своей *истории*. Подобно тому как портрет Рембрандта признает не анатомический рельеф головы, а проступающее в нем *второе лицо* и заклинает орнаментом мазков не глаза, а взгляд, не лоб, а переживание, не губы, а чувственность, так и импрессионистическая картина являет не природу переднего плана вообще, но опять же второй лик, взгляд, душу ландшафта. Идет ли речь о католическо-героическом ландшафте Лоррена, о paysage intime [231] Коро, о море, очертаниях реки и деревнях Кюйпа и ван Гойена — всегда возникает портрет в физиогномическом смысле, нечто уникальное, непредвиденное и в первый и последний раз извлеченное на свет. Как раз пристрастие к ландшафту — физиогномическому, характерному ландшафту — стало быть, к мотиву, совершенно немыслимому в стиле фрески и остававшемуся абсолютно недоступным для античности, расширяет искусство портрета от непосредственно человеческого до опосредованного: до изображения мира, как составной части Я, мира, в котором художник отдает себя, а зритель себя заново обретает. Ибо в этой простирающейся вдаль природе отражается *судьба*. В этом искусстве есть трагические, демонические, смеющиеся, плачущие ландшафты, нечто такое, о чем человек других культур не имеет представления и для чего у него нет органа восприятия. Кто сравнивает этот мир форм с иллюзионной живописью эллинизма, тот не различает орнаментику высшего порядка и бездушную имитацию, слепое передразнивание видимости. Когда Лисипп, по свидетельству Плиния, говорил, что он изображает людей в том виде, как они ему *являются*, то это было рассчитано на честолюбие детей, профанов и дикарей, но никак не художников. Чего здесь недостает, так это большого стиля, значения, глубокой необходимости. Так писали и пещерные жители каменного века. Но эллинистические мастера могли в действительности больше, чем хотели. Уже стенная роспись в Помпеях и Одиссеевы ландшафты в Риме содержат *символ*: они изображают порой *группу тел*, в том числе скалы, деревья и даже — как некое тело среди тел! — «море». Никакой глубины, одна сплошная рядоположность. Любая вещь должна получить свое место, по меньшей мере близлежащее, но эта техническая необходимость не имеет ничего общего с фаустовским преображением далей.

18

Я говорил уже, что масляная живопись угасла в конце XVII века, когда один за другим умерли все великие мастера. Но импрессионизм в более узком смысле, не есть ли он создание XIX века? Значит, живопись продолжала цвести еще 200 лет или продолжается и сегодня? Не будем обманываться. Между Рембрандтом и Делакруа или Констеблем лежит мертвое пространство, и то, что начинается с последнего, несмотря на все общие моменты в технике и исполнении, весьма отлично от того, что завершилось с первым. Здесь, где речь идет о живом искусстве, исполненном высочайшей символики, чисто декоративные художники XVIII столетия не идут в счет. Не будем также обманываться относительно характера того нового *эпизода* в живописи, который по эту сторону 1800 года, черты, разделяющей культуру и цивилизацию, мог еще раз пробудить иллюзию большой живописной культуры. Он сам обозначил свою тему как пленэр и таким образом достаточно ясно обнаружил смысл своего мимолетного явления. *Пленэр* — это сознательный, интеллектуальный и грубый уход от того, что внезапно стали именовать «коричневым соусом» и что, как мы видели, было собственно метафизическим цветом в картинах больших мастеров. На нем строилась живописная культура школ, главным образом нидерландской, безвозвратно исчезнувшей в рококо. Этот коричневый цвет, символ пространственной бесконечности, преображавший для фаустовского человека картину в нечто душевное, стали вдруг ощущать как неестественный. Что же случилось? Не свидетельствует ли эта перемена о том, что незаметно преставилась как раз *душа*, для которой этот просветленный цвет был чем-то религиозным, неким признаком тоскующего вожделения, целокупным смыслом живой природы? Материализм западноевропейских мировых городов подул на пепел и вызвал к жизни это диковинное и короткое осеннее цветение двух поколений живописцев — ибо с поколением Мане все снова было закончено. Я назвал возвышенную зелень Грюневальда, Лоррена, Джорджоне католическим цветом пространства, а трансцендентную коричневость Рембрандта — цветом протестантского мирочувствования. Пленэр, развернувший новую гамму красок, характеризует в противоположность им иррелигиозность *. Импрессионизм возвратился

* Оттого и было совершенно невозможно, отталкиваясь от пленэра, прийти к подлинно религиозной живописи. Заключающееся в этой живописи мирочувствование до такой степени иррелигиозно

на земную поверхность из сфер бетховенской музыки и кантовских звездных пространств. Его пространство познано, а не пережито, увидено, а не узрено; в нем царит настроение, а не судьба; Курбе и Мане передают в своих ландшафтах механический объект физики, а не прочувствованный мир пасторальной музыки. То, что Руссо в трагически-метких выражениях возвещал как возвращение к природе, находит свое осуществление в этом умирающем искусстве. Так старец с каждым днем возвращается «к природе». Новый художник — рабочий, а не творец. Он сопоставляет чистые спектральные цвета. Утонченный почерк, танец мазков кисти уступает место грубым навыкам: теперь уже наносятся, смешиваются, расширяются точки, квадраты, широкие неорганические массы. Наряду с широкой плоской кистью появляется шпатель в качестве инструмента. Промасленный грунт холста используется в целях эффекта и местами остается незакрашенным. Опасное искусство, педантичное, холодное, больное, рассчитанное на переутонченные нервы, но научное до крайности, энергичное во всем, что касается преодоления технических препон, программно заостренное: настоящая драма сатиров, составляющая параллель к великой масляной живописи от Леонардо до Рембрандта. Только в Париже Бодлера могло оно прижиться. Серебряные ландшафты Коро с их серо-зелеными и коричневыми тонами все еще грезят о *душевности* старых мастеров. Курбе и Мане покоряют голое физическое пространство, пространство как «факт». Вдумчивый первооткрыватель Леонардо уступает место живописующему экспериментатору. Коро, вечное дитя, француз, а не парижанин, повсюду находил свои потусторонние ландшафты. Курбе, Мане, Моне, Сезанн постоянно пишут портреты одной и той же местности, педантично, кропотливо, малодушно: лес Фонтенбло, или берег Сены у Аржантейля, или ту удивительную долину Арля. Мощные ландшафты Рембрандта лежат исключительно в мировом пространстве, а ландшафты Мане — где-то вблизи от железнодорожной станции. Пленэристы, истые горожане, переняли у холоднейших испанцев и голландцев, Веласкеса, Гойи, Гоббема и Франса Халса, музыку пространства, чтобы перевести ее — с помощью английских пейзажистов, а позже и японцев, интеллектуальных и высокоцивилизованных умов, — в

и значимо разве что только для «религии разума», что любая из многочисленных, честно задуманных попыток в указанном направлении производит впечатление чего-то пустого и лживого (Уде, Пюви де Шаванн). Одна-единственная картина, написанная в духе пленэризма, тотчас же обмирщила бы интерьер церкви и низвела бы его до уровня выставочного помещения.

эмпирическое и естественнонаучное. Таково различие между переживанием природы и наукой о природе, между сердцем и головой, между верой и знанием.

Иначе обстояло дело в Германии. Во Франции великую живопись надо было завершить, здесь ее предстояло наверстать. Ибо живописный стиль от Ротмана, Васмана, К. Д. Фридриха и Рунге до Маре и Лейбля имеет своей предпосылкой все предшествовавшие стадии развития; они лежат в основе его техники, и всюду, где какая-либо школа намерена культивировать новый стиль, она нуждается в законченной внутренней традиции. Здесь таится слабость и сила последней немецкой живописи. Французы обладали собственной традицией, от раннего барокко вплоть до Шардена и Коро. Между Лорреном и Коро, Рубенсом и Делакруа существует живая связь. Но все великие немцы XVIII столетия стали в качестве художников *музыкантами*. То, что эта музыка, не изменяя своей сокровенной сущности, начинаятаки с Бетховена, еще раз обернулась живописью, составляет *страницу немецкой романтики*. Здесь ей пришлось цвести дольше всего, здесь ею были выношены любимейшие плоды. Ибо все эти головы и ландшафты суть тайная, исполненная тоски музыка. Еще в Тома и Бёклине можно встретить что-то от Эйхендорфа и Мёрике. При всем том насущной оказывалась потребность в каком-то чужом учении, чтобы восполнить пробелы собственной внутренней традиции. Все эти живописцы шли в Париж. Но по мере того как они изучали и копировали, подобно Мане и его кругу, также и старых мастеров 1670 года, они получали совершенно новые, совершенно иные впечатления, тогда как у французов речь шла всего лишь о воспоминаниях чего-то такого, что с давних пор вступило в их искусство. И таким образом, немецкое изобразительное искусство, за вычетом музыки, есть — с 1800 года — запоздалое явление, торопливое, пугливое, запутанное, стесненное в средствах и целях. Терять время было некогда. Одному или двум поколениям живописцев предстояло нагнать то, чем стали в веках немецкая музыка и французская живопись. Угасающее искусство торопилось к последней формулировке, требовавшей сновиденного пролета сквозь все прошлое. Так появляются здесь причудливо фаустовские натуры, вроде Маре и Бёклина, исполненные неуверенности относительно всего формального, которая в нашей музыке с ее устойчивой традицией — вспомним Брукнера — была совершенно невозможна. Программно ясное и тем более скудное во внутреннем отношении искусство французских импрессионистов вовсе не ведает этой трагики. Но так же обстоит дело и с немецкой литературой, которая

со времени Гёте в каждом большом произведении стремилась заложить основу чего-то *и* вынуждена была завершать что-то. Подобно Клейсту, чувствовавшему в себе *одновременно* Шекспира и Стендаля и с отчаянными усилиями, в вечной неудовлетворенности сплошных переделок и зачеркиваний намеревавшемуся сковать воедино двухсотлетие психологического искусства; подобно Геббелю, втискивавшему в *единый* драматический тип всю проблематику от «Гамлета» до «Росмерсхольма», Менцель, Лейбль, Маре силились вместить в одну-единственную форму старые и новые образцы: Рембрандта, Лоррена, ван Гойена, Ватто, Делакруа, Курбе и Мане. В то время как ранние маленькие интерьеры Менцеля предвосхищают все открытия кружка Мане, а Лейблю удается кое-что из того, на чем срывался Курбе, в их картинах, с другой стороны, метафизический коричневый и зеленый тон старых мастеров еще раз оказывается полным выражением внутреннего переживания. Менцель *действительно* пережил и оживил какой-то отрывок прусского рококо, Маре — что-то от Рубенса, Лейбль в портрете фрау Гедон — что-то из портретного искусства Рембрандта. Коричневый тон ателье XVII века сопровождался еще одним искусством высочайшего фаустовского содержания — гравюрой. Рембрандт был в обоих случаях первым мастером всех времен. Гравюра также имеет в себе что-то протестантское и всегда остается чуждой южным католическим живописцам зеленовато-голубой атмосферы и гобеленов. Лейбль был последним живописцем коричневого и последним великим граверо́м, иллюстрации которого исполнены той рембрандтовской бесконечности, которая позволяет зрителю открывать все новые и новые тайны. Наконец, Маре обладал мощной интуицией большого стиля барокко, которую Жерико и Домье могли еще вгонять в замкнутую форму, но которая в его случае, *лишенном* силы западной традиции, не позволяла втискивать себя в мир живописного явления.

19

В Тристане умирает последнее из фаустовских искусств. Это творение есть исполинский замковый камень западной музыки. Живопись не увенчалась столь мощным финалом. Мане, Менцель и Лейбль, в чьих пленэрных этюдах еще раз восстала как бы из могилы масляная живопись старого стиля, производят по сравнению с этим незначительное впечатление.

«Одновременно» — с пергамской пластикой — пришло к концу и аполлоническое искусство. *Пергам — подобие Байрейта.* Правда, сам знаменитый алтарь[232] есть более позднее и, пожалуй, не самое значительное творение эпохи. Нужно предположить, что ему предшествовало долгое, примерно от 330 до 220 года, давно забытое развитие. Но все доводы, приведенные Ницше против Вагнера и Байрейта, «Кольца» и Парсифаля, можно, употребляя совершенно те же выражения, вроде «декаданс» и «лицедейство», применить и к этой пластике, от которой в фризе гигантов большого алтаря — тоже своего рода «Кольца» — до нас дошел подлинный шедевр. Та же театральность, то же копирование старых, мифических, переставших уже быть предметом веры мотивов, то же беспощадное массовое воздействие на нервы, но равным образом та же вполне сознательная мощь, величие и возвышенность, которые, однако, не способны полностью утаить недостаток внутренней силы. Фарнезский бык и более старый образец группы Лаокоона, несомненно, происходят из этого же круга.

Упадок творческой силы отмечен бесформенностью и отсутствием чувства меры, в которых нуждается художник, чтобы добиться хоть какой-то объемности и цельности. Я имею в виду не только вкус к исполинским размерам, который отнюдь не является выражением внутреннего величия, как в готическом стиле и стиле пирамид, но лишь скрывает отсутствие последнего; это щеголяние *пустыми* размерами типично для всех начинающихся цивилизаций и царит повсюду, от алтаря Зевса в Пергаме и хоресовской статуи Гелиоса, известной как Родосский колосс, до римских построек императорской эпохи, а равным образом в Египте в самом начале Нового Царства и сегодня в Америке. Гораздо более характерным оказывается момент произвольности и чрезмерности, насилующий и сокрушающий все конвенции столетий. Как здесь, так и там невыносимым представало сверхличное правило, абсолютная математика формы, *судьба* медленно созревшего языка великой культуры. Лисипп в этом смысле стоит позади Поликлета, а творцы групп Галлов[233] — позади Лисиппа. Это соответствует пути от Баха через Бетховена к Вагнеру. Ранние художники чувствовали себя мастерами большой формы, поздние — ее рабами. То, что еще Праксителю и Гайдну удавалось в рамках строжайшей конвенции выражать с полной свободой и непринужденностью, давалось Лисиппу и Бетховену лишь насильственным образом. Признак всякого живого искусства, чистая гармония между намерением, долженствованием и умением, самоочевидность цели, бессознательность в осуществлении, единство искусства и культуры — все это кануло в прошлое. Еще Коро и Тьеполо, еще Моцарт и Чимароза *владели*

родным языком своего искусства. Теперь его начинают коверкать, но никто и не ощущает этого, так как никто уже не в состоянии бегло говорить на нем. Свобода и необходимость были некогда идентичны. Теперь же под свободой разумеют отсутствие дисциплины. Во времена Рембрандта и Баха эта слишком знакомая нам комедия «срыва собственной задачи» попросту немыслима. Судьба формы лежала в расе, в школе, а не в частных тенденциях отдельной личности. В волшебном круге большой традиции даже незначительному художнику удается совершенное, так как живое искусство сводит воедино его и его задачу. Теперь эти художники вынуждены желать того, чего они уже не могут, и с помощью художественной смекалки работать, прикидывать, комбинировать там, где выученный инстинкт потерял силу. Всем им пришлось пережить это. Маре не справился ни с одним из своих великих планов. Лейбль не решался выпустить из рук свои последние картины до тех пор, пока они в результате бесконечных переработок не становились холодными и черствыми. Сезанн и Ренуар оставляли многие из лучших своих работ незавершенными, поскольку не могли при всех усилиях и тщаниях продолжить их. Мане иссяк, написав тридцать картин, и, несмотря на чудовищную напряженность, сквозящую из каждого штриха картины и набросков, он едва ли достиг в своем «Расстреле императора Максимилиана» того, что без всякого труда удалось Гойе в прообразе этой картины, «Расстреле пленных 3 мая 1808 года в Мадриде». Бах, Гайдн, Моцарт и тысячи безымянных музыкантов XVIII века могли достигать совершенства в быстрой повседневной работе. Вагнер знал, что он лишь тогда добьется кульминации, когда сконцентрирует всю свою энергию и самым педантичным образом использует лучшие мгновения своего художественного дарования.

Между Вагнером и Мане существует глубокое сродство, мало кем ощущаемое, но давно уже обнаруженное таким знатоком всего декадентского, как Бодлер [234]. Из красочных штрихов и пятен выколдовать в пространстве мир — к этому сводилось последнее и утонченнейшее искусство импрессионистов. Вагнер достигает этого тремя тактами, в которых уплотняется целый мир души. Краски звездной полуночи, тянущихся облаков, осени, жутко-унылых утренних сумерек, неожиданные виды залитых солнцем далей, мировой страх, близость рока, робость, порывы отчаяния, внезапные надежды, впечатления, которые ни один из прежних музыкантов не счел бы достижимыми,— все это он с совершенной ясностью живописует несколькими тонами одного мотива [235]. Здесь достигнута крайняя противоположность греческой пластики.

Все тонет в бесплотной бесконечности; даже линеарная мелодия не стремится уже выделиться из смутной массы тонов, вызывающих в причудливом волнении некое воображаемое пространство. Мотив всплывает из темной и страшной глубины, мимолетно озаренный пронзительным светом; внезапно он оказывается в ужасной близости; он смеется, он ластится, он грозит; он то исчезает в царстве струнных инструментов, то снова приближается из бесконечных далей, тихо варьируемый каким-то одним гобоем, все с новой и новой полнотой душевных красок. Все это уже не живопись, не музыка, если иметь в виду предшествующие творения строгого стиля. Россини на вопрос, что ему запомнилось из музыки «Гугенотов», ответил: «Музыки? — Но я не слышал никакой музыки» [236]. Точно такое же мнение можно было услышать и в Афинах насчет новых живописных приемов азиатской и сикионской школы, да и в египетских Фивах не иначе рассуждали об искусстве Кносса и Тель-эль-Амарны.

Все сказанное Ницше о Вагнере можно сказать и о Мане. Выглядящее внешне возвращением к элементарному, к природе на фоне содержательной живописи и абсолютной музыки, их искусство означает уступку варварству больших городов, начинающемуся распаду, каковой в сфере чувственности проявляется в смешении грубости и рафинированности, шаг, неизбежно оказывающийся последним. Искусственное искусство не способно к дальнейшему органическому развитию. Оно знаменует конец.

Отсюда следует — горькое признание,— что западное изобразительное искусство непреложным образом пришло к концу. Кризис XIX столетия был смертельной борьбой. Фаустовское искусство умирает, как и аполлоническое, египетское, как всякое другое, от старческой немощи, осуществив свои внутренние возможности, исполнив свое назначение в биографии своей культуры.

То, чем занимаются теперь под видом искусства, есть бессилие и ложь: музыка после Вагнера или живопись после Мане, Сезанна, Лейбля и Менцеля.

Пусть же отыщут великих личностей, которые оправдали бы утверждение, что существует еще искусство, отмеченное роковой необходимостью. Пусть отыщут ту *самоочевидную и необходимую задачу*, которая ожидала бы их. Обойдем все выставки, концерты, театры, и мы обнаружим лишь старательных дельцов и шумливых шутов, которые находят удовлетворение в том, чтобы поставлять на рынок нечто давно уже внутренне ощущаемое как ненужное. На каком уровне внутреннего и внешнего достоинства находится теперь все, что называется искусством и художником? На

общем собрании какого-либо акционерного общества или среди инженеров первоклассного машиностроительного завода можно будет обнаружить больше интеллигентности, вкуса, характера и умения, чем во всей живописи и музыке современной Европы. На одного великого художника всегда приходилась сотня лишних, фабриковавших искусство. Но пока существовала большая конвенция, а *значит*, и настоящее искусство, даже и они занимались чем-то дельным. Можно было прощать этой сотне ее существование, поскольку в *совокупности* традиции они были той почвой, которая несла одного. Но сегодня они — те самые десять тысяч, трудящихся «ради хлеба насущного»[237], — не нужны во всех уже смыслах — и тем более несомненно, что можно было бы сегодня закрыть все художественные заведения, не нанеся этим ни малейшего ущерба самому *искусству*. Нам следует только перенестись в Александрию 200 года после Р. Х., чтобы стать очевидцами всей той художественной шумихи, с помощью которой космополитической цивилизации удается обманывать себя относительно смерти собственного искусства. Там, как и нынче в мировых городах Западной Европы, налицо настоящая погоня за иллюзиями дальнейшего художественного развития, за индивидуальной самобытностью, за «новым стилем», за «непредвиденными возможностями», теоретическая болтовня, претенциозная поза задающих тон художников, схожая с позой акробатов, манипулирующих («ходлерничающих»)[238] стопудовыми картонными гирями, литератор вместо поэта, бесстыдный фарс экспрессионизма, учинивший в истории некий торг вокруг искусства и сделавший из мысли, чувства и совершенства форм экспонаты художественного ремесла. И в Александрии были свои проблемные драматурги и кассовые художники, которых предпочитали Софоклу, свои живописцы, отыскивавшие новые направления и поражавшие публику. Чем же обладаем мы сегодня под вывеской «искусство»? Высосанной из пальца музыкой, полной искусственного шума массы инструментов, изолганной живописью, полной идиотических, экзотических и плакатных эффектов, лживой архитектурой, каждые деять лет «основывающей» новый стиль на сокровищнице форм минувших тысячелетий, стиль, под знаком которого всякий делает, что ему взбредет в голову, лживой пластикой, обкрадывающей Ассирию, Египет и Мексику. И все же в расчет принимается только одно: вкус светских людей, как выражение и знамение времени. Все прочее, «придерживающееся» в противоположность этому старых идеалов, есть сугубое дело провинциалов.

Большая орнаментика прошлого стала мертвым языком, вроде санскрита и церковной латыни*. Вместо служения ее символике культивируют ее мумию, ее наследство законченных форм, утилизуя, смешивая и переделывая их на неорганический лад. Всякий модернизм считает перемену за развитие. Реанимации и слияния старых стилей занимают место действительного становления. И в Александрии были свои прерафаэлистские гансвурсты, с их вазами, стульями, картинами и теориями, свои символисты, натуралисты и экспрессионисты. В Риме корчат всякие гримасы: то греко-азиатские, то греко-египетские, то архаические, то — после Праксителя — новоаттические. Рельеф 19-й династии, эпохи египетского модернизма, массивно, бессмысленно, неорганично облегающий стены, статуи, колонны, производит впечатление некой пародии на искусство Древнего Царства. Наконец, птолемеевский храм Гора в Эдфу достигает пика непревзойденности пустотой произвольно нагроможденных форм. Таков хвастливый и назойливый стиль наших улиц, монументальных площадей и выставок, хотя мы и находимся еще в самом начале этого развития.

В конце концов иссякает даже сила хотя бы желать чего-то иного. Уже великий Рамсес присваивал себе постройки своих предшественников, скалывая их имена в надписях и рельефных сценах и заменяя их собственным. То же признание в художественном бессилии побудило Константина украсить свою триумфальную арку в Риме скульптурами, снятыми с других построек. Гораздо раньше, приблизительно со 150 года до Р. Х., в области античного искусства начинается техника изготовления копий со старых шедевров, отнюдь не потому, что эти последние хоть как-то еще понимались, а потому, что не умели уже самостоятельно производить оригиналы. Ибо заметим: эти копировщики и были *художниками эпохи*. Их работы, исполненные в зависимости от моды в том или ином стиле, знаменуют максимум имевшейся тогда творческой силы. Все римские портретные статуи, мужские или женские, сводятся к совершенно незначительному количеству эллинских типов позы и жеста, с которых более или менее стилистически верно копируется торс, тогда как голова с примитивно ремесленнической точностью срабатывается на «схожесть». Знаменитая статуя Августа в латах, к примеру, изготовлена по Дорифору Поликлета. Так же примерно относятся друг к другу — если брать первые признаки соответствующей стадии на Западе — Ленбах и Рембрандт, Макарт и Рубенс. На протяжении

* Т. 2, с. 138 сл.

полуторатысячелетия, от Яхмоса I до Клеопатры, египтицизм аналогичным образом нагромождал груды произведений искусства. Вместо большого стиля, развивающегося с эпохи Древнего Царства до исхода Среднего, господствуют *моды*, реанимирующие вкус то одной, то другой династии. Среди раскопок Турфа встречаются остатки индийских драм, восходящих примерно ко времени Рождества Христова и абсолютно одинаковых с датированными гораздо более поздними столетиями драмами Калидасы. Известная нам китайская живопись на протяжении более чем одного тысячелетия демонстрирует подъем и спад меняющихся мод стиля, при отсутствии всякого развития, и так должно было обстоять дело уже в эпоху Хань. Окончательным итогом оказывается надежная сокровищница неутомимо скопированных форм, являемая нам сегодня индийским, китайским и арабско-персидским искусством, форм, по которым сработаны картины и ткани, стихи и сосуды, мебель, драмы и музыкальные пьесы *, притом что нельзя было, вчитываясь в язык орнаментики, хотя бы в объеме столетий, не говоря уже о десятилетиях, определить время ее возникновения, как это имело место во *всех* культурах до вступления их в вечернюю пору существования.

* С. 364.

ГЛАВА ПЯТАЯ

КАРТИНА ДУШИ И ЧУВСТВО ЖИЗНИ

I. О форме души

1

Каждый профессиональный философ вынужден без серьезной проверки верить в существование некоего объекта, поддающегося, с его точки зрения, рассудочному толкованию; от этой возможности зависит все его духовное существование. Поэтому у каждого пусть самого скептичного логика и психолога встречается точка, где умолкает критика и начинается вера, где даже строжайший аналитик перестает применять свой метод — именно когда объектом метода оказывается он сам и вопрос о разрешимости, даже самом наличии его задачи. Положение, гласящее, что посредством мышления можно установить формы мышления, не вызывало у Канта сомнения, сколь бы сомнительным ни казалось оно не-философу. Еще ни один психолог не усомнился в положении: существует душа, структура которой доступна научному подходу; все то, что с помощью критического разложения сознательных актов существования я констатирую в форме психических «элементов», «функций», «комплексов»,— это и *есть* моя душа. Но здесь-то и должны были бы появиться наиболее сильные сомнения. Возможна ли вообще абстрактная наука о душе? Идентично ли то, что находят на этом пути, с тем, что ищут? Отчего любая психология, взятая не как знание людей и опыт жизни, а как наука, всегда была наиболее плоской и никчемной из всех философских дисциплин, ставшей в своей

окончательной пустоте неким охотничьим угодьем для посредственных умов и бесплодных систематиков? Причину легко отыскать. Несчастье «эмпирической» психологии в том, что она лишена даже объекта в том смысле, как его понимает научная техника вообще. Ее изыскания и решения проблем есть сущая борьба с тенями и привидениями. Что это такое — душа? Если бы ответ на это был доступен простому разумению, наука оказалась бы ненужной.

Ни один из тысячи психологов наших дней не сумел дать реального анализа или определения воли, раскаяния, страха, ревности, прихотей настроения, художнической интуиции[239]. И это естественно, ибо расчленению подлежит лишь систематическое, а определению — лишь понятия с помощью понятий. Все тонкости умственной игры с понятийными дистинкциями, все мнимые наблюдения над связью чувственно-телесных состояний с «внутренними процессами» нисколько не затрагивают того, о чем здесь идет речь. Воля — это не понятие, а наименование, первоглагол, как Бог, обозначение чего-то такого, в чем мы внутренне непосредственно уверены, хотя и не в состоянии этого писать.

То, что здесь подразумевается, навсегда останется недоступным ученому исследованию. Недаром каждый язык своими тысячекратно запутанными обозначениями предостерегает от намерений теоретически расчленять и систематически упорядочивать душевное. Здесь упорядочивать нечего. Критические — «сепарирующие» — методы относятся исключительно к миру-как-природе. Скорее можно разложить с помощью скальпеля или кислоты какую-нибудь тему Бетховена, чем душу — средствами абстрактного мышления. Природоведение и человековедение не имеют ничего общего в целях, путях и методах. Первобытный человек переживает «душу» сначала в других людях, а потом и в себе как numen, вроде тех numina, которые он узнает во внешнем мире, и толкует свои впечатления на мифический лад. Слова, предназначенные для этого, суть символы, звучания, имеющие для понимающего значение чего-то неописуемого. Они вызывают к жизни образы, *подобия*, и даже и сегодня мы не научились еще откровенничать по части душевного на каком-нибудь другом языке. Рембрандт может автопортретом или ландшафтом разгласить тем, кто ему внутренне близок, какой-то пласт своей души, а Гёте некий Бог дал поведать о том, как он страждет[240]. Некоторые душевные порывы, не поддающиеся словесному выражению, можно дать почувствовать другим с помощью взгляда, двух-трех тактов мелодии, едва заметного движения. Это подлинный язык души, остающийся непонятным для посторонних. Слово, как звук,

поэтический элемент, может установить здесь связь; слово, как понятие, как элемент научной прозы — никогда.

Для человека, поскольку он не только живет и чувствует, но внемлет и наблюдает, «душа» есть *некая картина*, возникающая из исконного опыта смерти и жизни. Она столь же стара, как и отторженное словами от зрения и поспевающее за ним раз-мышление вообще. Окружающий нас мир мы *зрим*; но поскольку не стесненное в своих движениях существо должно также понимать его, чтобы не погибнуть, то из повседневного мелкого, технического, зондирующего опыта развивается совокупность устойчивых признаков, слагающаяся для привыкшего к словам человека в некую *картину понятого*, именно *мира-как-природы* *. Мы не видим того, что не является внешним миром; но мы ощущаем его присутствие, в других людях и в нас самих. Присущим ему одному способом физиогномически обращать на себя внимание «оно» возбуждает страх и жажду знаний, и вот возникает наводящая на размышление *картина некоего противомира*, посредством которой мы представляем себе, зримо ставим перед собой то, что извечно остается чуждым самому глазу. Картина души мифична и служит предметом душевных культов, поскольку лицезрение природы носит религиозный характер; она преображается в научное представление и становится предметом ученой критики, когда мы наблюдаем «природу» критически. Подобно тому как «время» является противопонятием ** пространства, так и «душа» есть противомир по отношению к «природе», коррелятивно определяемый в зависимости от понимания последней. Мы показали уже, каким образом из чувства направления вечно подвижной жизни, из внутренней достоверности судьбы возникло «время» в качестве отвлеченного *негатива* некой позитивной величины, воплощения того, что *не* есть *протяженность*, и что совокупные «свойства» времени, абстрактным разложением которых философы полагают решить проблему времени, постепенно формировались и упорядочивались в уме в качестве реверсивных свойств пространства. Точно таким же образом возникло и представление о душевном, как своего рода изнанке и *негативе представления о мире* при помощи пространственной полярности «внешнее-внутреннее» и через соответствующее переосмысление признаков. *Всякая психология есть своего рода антифизика.*

Получить «точное знание» об извечно таинственной душе — бессмысленность. Но поздняя городская потребность

* С. 248 сл.
** С. 283.

мыслить абстрактно все-таки вынуждает «физика внутреннего мира» объяснять фиктивный мир представлений все новыми представлениями, понятия — понятиями. Он мысленно переиначивает непротяженное в протяженное, он сооружает некую систему в качестве причины того, что проявляется лишь физиогномически, и мнит, что располагает в ней зримой структурой «души». Но уже сами слова, предназначенные во всех культурах для сообщения этих итогов ученой работы, с головой выдают таящееся здесь недоразумение. Речь идет здесь о функциях, комплексах чувств, движущих силах, порогах сознания, о протекании, объеме, интенсивности, параллелизме душевных процессов. Но все эти слова коренятся в круге представлений естествознания. «Воля относится к предметам» — ведь это же пространственный образ. Сознательное и бессознательное — тут слишком уж явно проступает лежащая в основе схема сверхземного и подземного. В современных теориях воли можно отыскать весь язык форм электродинамики. Мы говорим о функциях воли и функциях мышления совершенно в том же смысле, как о функции системы сил. Проанализировать чувство — значит математически трактовать, демаркировать, делить и измерять подставленный на его место пространственный силуэт. Всякое исследование души этого стиля, как бы оно ни возносило себя над анатомией мозга, исполнено механических локализаций и пользуется, не замечая того, призрачной системой координат в призрачном пространстве души. «Чистый» психолог даже не замечает, что он копирует физика. Ничего удивительного, что его приемы столь безнадежно хорошо согласуются с нелепейшими методами экспериментальной психологии. Нити в коре головного мозга и волокна ассоциаций вполне соответствуют по способу представления оптической схеме «волевых» или «чувственных процессов»; в том и другом случае трактуются родственные, именно *пространственные* фантомы. Нет никакой разницы в том, очерчиваю ли я понятийно какую-нибудь психическую способность или графически какую-нибудь соответствующую область коры головного мозга. Научная психология выработала замкнутую систему образов и движется в ней как в чем-то само собой разумеющемся. Проэкзаменуем каждое отдельное высказывание каждого отдельного психолога, и мы обнаружим только вариации этой системы в стиле соответствующего внешнего мира.

Ясное, отвлеченное от зрения мышление предполагает в качестве средства дух культурного языка, который, будучи сотворенным душевностью самой культуры как часть и носитель ее выразительности *, образует теперь некую «природу» словесных значений, какой-то языковой космос, в пределах которого ведут свое механически определенное существование абстрактные понятия, суждения, умозаключения — отображения числа, каузальности, движения. Соответствующая картина души есть, стало быть, нечто зависящее *от словоупотребления и его глубокой символики.* Западные — фаустовские — языки все без исключения обладают понятием «воля» — мифической величиной, символизируемой одновременно преобразованием глагола, которое составляет решительный контраст к античному словоупотреблению, *а значит*, и к картине души. Ego habeo factum вместо feci ** — здесь проявляется numen внутреннего мира. Таким образом в научной картине души всех западных психологий возникает предопределенный языком гештальт воли в качестве точно ограниченной способности, которая в отдельных школах получает различные определения, но само наличие которой не подлежит никакой критике.

2

Итак, я утверждаю, что ученая психология, далекая от того, чтобы открыть сущность души или хотя бы только коснуться ее, — следует добавить, что каждый из нас, сам того не зная, занимается психологией такого рода, когда он силится «представить» себе собственные или чужие душевные порывы, — прибавляет новый символ ко всем символам, составляющим макрокосм культурного человека. Как все завершенное, а не завершающееся, символ этот являет собою *механизм* вместо *организма.* Мы обнаруживаем в этой картине отсутствие того, что наполняет наше жизнечувствование и чем собственно и должна была бы быть «душа»: элемента судьбы, безальтернативной направленности существования, возможностей, осуществляемых жизнью в процессе ее свершения. Я не думаю, чтобы слово «судьба»

---

* Первобытные языки не создают никакой почвы для абстрактного мышления. Но в начале всякой культуры имеет место внутреннее превращение наличных языковых организмов, делающее их способными к высшим символическим задачам культурного развития. Так, *одновременно с романским стилем* из германских наречий эпохи франков возникают немецкий и английский языки, а из lingua rustica [241] бывших римских провинций — французский, итальянский и испанский; несмотря на столь различное происхождение, эти языки имеют *идентичное* метафизическое содержание.

** С. 436 сл.

встречалось в какой-либо психологической системе, и общеизвестно, что ничто в мире не отстоит в такой степени от действительного опыта жизни и знания людей, как подобная система. Ассоциации, апперцепции, аффекты, побудительные причины, мышление, чувствование, воление — все это суть мертвые механизмы, топография которых составляет ничтожное содержание науки о душе. Хотели обнаружить жизнь, а наткнулись на орнаментику понятий. Душа пребывала тем, чем она и была: чем-то не укладывающимся ни в мысли, ни в представления, тайной, вечным становлением, чистым переживанием.

Это *воображаемое душевное тело* — скажем об этом здесь впервые — никогда не бывает ничем иным, как точным отображением картины, в которой зрелый культурный человек созерцает свой внешний мир. Переживание глубины осуществляет здесь, как и там, протяженный мир *. Тайна, предвещаемая первословом «время», творит из ощущения внешнего и из представления о внутреннем пространство как таковое. Картина души также имеет свое направление глубины, свой горизонт, свою ограниченность или бесконечность. «Внутренний глаз» видит, «внутреннее ухо» слышит. Существует ясное представление о каком-то внутреннем порядке, который, как и внешний, отмечен признаком *каузальной необходимости*.

И таким образом, из всего, что было сказано в этой книге о появлении высоких культур, вытекает неимоверное расширение и обогащение исследования души. Все, что в настоящее время говорится или пишется психологами — речь идет не только о систематической науке, но и о физиогномическом знании людей в самом широком смысле слова,— относится исключительно к *нынешнему* состоянию *западной* души, тогда как считавшееся до сих пор само собой разумеющимся мнение, что эти опыты значимы для «человеческой души» вообще, принималось без всякой проверки.

Картина души есть всегда лишь картина какой-то вполне определенной души. Ни один наблюдатель не может выйти за рамки условий своего времени и своего круга, что бы он при этом ни «познавал»: каждое познание такого рода есть уже выражение собственной его души, по самому своему выбору, направлению и внутренней форме. Уже примитивный человек складывает себе из фактов *своей* жизни некую картину души, в которой формообразующе действуют первичные опыты бодрствования: различие Я и мира, Я и Ты, а также первичные опыты существования: различие тела

* С. 334 сл.

и души, чувственной жизни и рефлексии, половой жизни и ощущения. Поскольку же размышляют об этом как раз люди, склонные к размышлению, то внутренний numen — дух, логос, ка, руах — всегда оказывается в оппозиции ко всему прочему. Для размышляющего человека, как члена определенной культуры, характерно, впрочем, как он понимает это распределение и соотношение в частности и каковыми представляются ему душевные элементы: в виде ли слоев, сил, субстанций, в качестве ли единства, полярности или множественности. И если кому-либо кажется, что он познает душевный склад чужих культур по его воздействиям, то он приписывает этому последнему собственную картину [242]. Он уподобляет новые узнания некой *наличной* системе, и нет ничего удивительного, если в конце концов ему мнится, что он открыл вечные формы.

По существу у всякой культуры есть своя собственная систематическая психология, как и собственный стиль знания людей и жизненного опыта. И как каждая отдельная ступень, эпоха схоластики, софистики, Просвещения проектирует свою картину числа, картину мышления, картину природы, годящиеся только для нее одной, так и каждое столетие отображается в конце концов в собственной картине души. Самый хороший психолог Западной Европы заблуждается, силясь понять араба или японца, и наоборот. Но равным образом заблуждается и ученый, переводя основные термины арабских или греческих систем с помощью собственных. Nephesch не есть animus, а âtmân не есть душа. То, что мы повсюду открываем под обозначением воли, этого античный человек *не* находил в своей картине души.

После всего сказанного не станут уже сомневаться в высоком значении отдельных, всплывающих во всемирной истории мышления картин души. Античный — аполлонический, преданный точечному, евклидовскому бытию — человек взирал на свою душу, как на некий упорядоченный в группу прекрасных частей космос. Платон называл ее νοῦς, θυμός, ἐπιθυμία [243] и сравнивал ее с человеком, животным и растением, однажды даже с южанином, северянином и эллином. Впечатление таково, что здесь копируется природа в том виде, как она представала взорам античных людей: некая благоустроенная сумма осязаемых вещей, на фоне которых пространство воспринимается как нечто не существующее. Где же в этой картине находится «воля»? Где представление функциональных связей? Где все прочие творения *нашей* психологии? Разве Платон и Аристотель хуже разбирались в анализе и не видели того, что у нас набивает оскомину каждому профану? Или здесь отсутствует воля, поскольку

в античной математике отсутствует пространство, а в античной физике — сила?

Возьмем в сравнении с этим какую угодно из западных психологий. Мы всегда обнаружим в ней *функциональный*, и ни в коем случае телесный, порядок; $y=f(x)$: таков первогештальт всех впечатлений, получаемых нами от нашей внутренней жизни, *поскольку* они лежат в основе нашего внешнего мира. Мышление, чувствование, воление — за пределы этой тройственности не может при всем своем желании выйти ни один западноевропейский психолог, но уже спор готических мыслителей о первенстве воли или разума учит тому, что здесь взору предстает отношение между *силами* — при этом совершенно безразлично, преподносится ли данное учение как собственное познание или вычитанное из Августина и Аристотеля. Ассоциации, апперцепции, волевые процессы и как бы там еще ни назывались элементы картины — все без исключения относятся к типу физико-математических функций и совершенно не античны по форме. Поскольку же речь идет не о физиогномически толкуемых жизненных линиях, а о «душе» как объекте, то затруднением психологов снова оказывается проблема движения. Для античности существует *также и внутренняя элейская проблема*, а в схоластическом споре о функциональном преимуществе разума или воли возвещается опасная слабость барочной физики, сводящаяся к неумению найти безусловную связь между силой и движением. Энергия направления отрицается в античной и индийской картине души — тут все имеет характер оседлости и закругленности — и утверждается в фаустовской и египетской — тут налицо комплексы действия и средоточия силы,— но как раз из-за этого связанного со временем содержания и впадает мышление, чуждое времени, в противоречие с самим собой.

Фаустовская и аполлоническая картины души резко противостоят друг другу. В них снова обнаруживаются все ранее отмеченные противоречия. Можно назвать это воображаемое единство в одном случае *душевным телом*, а в другом — *душевным пространством*. Тело обладает частями, в пространстве протекают процессы. Античный человек ощущает свой внутренний мир пластически. Это явствует уже из гомеровского синтаксиса, в котором просвечивают, возможно, древнейшие храмовые учения, в том числе и учение о душах, пребывающих в Аиде и представляющих собой вполне различимое отображение тела. Таким видит его и досократическая философия. Ее три благоустроенные части — λογιστικόν, ἐπιθυμητικόν, θυμοειδές[244] — напоминают группу Лаокоона. *Мы* находимся под музыкальным впечатлением:

соната внутренней жизни имеет главной темой волю; мышление и чувствование суть побочные темы; композиция подчинена строгим правилам душевного контрапункта, обнаружение которых составляет задачу психологии. Простейшие элементы отличаются друг от друга, как античное и западное число: там они величины, тут — отношения. *Душевной статике* аполлонического существования — стереометрическому идеалу σωφροσύνη и ἀταραξία — противостоит *душевная динамика* фаустовского.

Аполлоническая картина души — платоновская упряжка из двух лошадей с νοῦς, как возницей,— тотчас же испаряется при приближении к магической душевности арабской культуры. Она блекнет уже в позднейшей Стое, главные учителя которой были выходцами преимущественно с арабского Востока. В раннюю эпоху императоров даже в городской римской литературе она встречается только как реминисценция.

Магическая картина души отмечена чертами строгого *дуализма двух загадочных субстанций, духа и души**. Между ними царит не античное, статическое, и не западное, функциональное, соотношение, а какое-то совершенно иначе устроенное, которое можно обозначить именно как магическое. Вспомним в противоположность физике Демокрита и физике Галилея об алхимии и философском камне. Эта специфически восточная картина души с внутренней необходимостью лежит в основе всех психологических, главным же образом и теологических воззрений, которые наполняют раннюю «готику» арабской культуры (0—300). Евангелие от Иоанна не в меньшей степени относится сюда, чем писания гностиков и отцов церкви, неоплатоников и манихеев, догматические тексты Талмуда и Авесты и совершенно религиозно окрашенные старческие настроения Imperii Romani, позаимствовавшие толику жизненности в своем философствовании у юного Востока, Сирии и Персии. Уже великий Посидоний, бывший, несмотря на античный фасад своих огромных знаний, настоящим семитом и исполненный раннеарабского духа, ощущал эту магическую структуру души как истинную, глубочайшим образом противореча аполлоническому жизнечувствованию. Одна пронизывающая тело субстанция явно отличается по значимости от другой субстанции, нисходящей из мировой пещеры в человечество, абстрактной, божественной, обеспечивающей консенсус всех имеющих с ней связь существ**. Этот «дух» и дает начало высшему миру, самим фактом порождения которого он торжествует над голой

* Т. 2, с. 283 сл.
** Т. 2, с. 295 сл.

жизнью, над «плотью», над природой. Таков прообраз, который то в религиозном, то в философском, то в художественном обличье — я напомню портрет константиновской эпохи с глазами, оцепенело уставленными в бесконечное: *этот взгляд репрезентирует πνεῦμα* — лежит в основе всякого ощущения Я. Плотин и Ориген ощущали таким образом. Павел различает (напр. 1 Кор. 15,44) между σῶμα ψυχικόν и σῶμα πνευματικόν[245]. В гносисе привычным было представление о двояком, телесном или духовном, экстазе и разделение людей на низших и высших, психиков и пневматиков. Плутарх списал свою распространенную в позднеантичной литературе психологию дуализма νοῦς и ψυχή[246] с восточных образцов. Этот дуализм тотчас же сопоставили с противоположностью христианского и языческого, духа и природы, из которой затем у гностиков, христиан, персов и иудеев проистекла еще и по сей день не преодоленная схема мировой истории, как драмы человечества, разыгрываемой в промежутке между Сотворением мира и Страшным судом с вмешательством Бога как средоточия.

Свое строго научное завершение магическая картина души получает в школах Багдада и Басры. Аль-Фараби и аль-Кинди* детально проработали запутанные и мало нам доступные проблемы этой магической психологии. Не следует недооценивать ее влияния на юное, совершенно абстрактное учение о душе (*не* ощущение Я) Запада. Схоластическая и мистическая психология получила от мавританской Испании, Сицилии и Востока такое же множество элементов форм, как и готическое искусство. Не забудем, что арабизм является культурой учрежденных религий откровения, которые в совокупности имеют своей предпосылкой дуалистическую картину. Вспомним о Каббале и участии еврейских философов в так называемой философии Средневековья, т. е. позднего арабизма прежде всего и затем ранней готики. Я назову только один поразительный, едва замеченный и последний пример: Спинозу**. Происходя из гетто, он, наряду со своим персидским современником Ширази, оказывается последним запоздалым представителем магического мирочувствования и неким гостем в мире форм фаустовского. Как смышленому ученику эпохи барокко ему достало ума придать своей системе окраску западного мышления; в глубине же он полностью пребывает под знаком арабского дуализма двух субстанций души. *Таково истинное, внутреннее, основание, по причине которого у него отсутствует галилеевское и декартовское понятие силы.* Это понятие есть центр тяжести динамического универсума и оттого чуждо магическому мирочувствованию. Между идеей философского камня — которая запрятана в спинозовской идее Божества, как causa sui,— и каузальной необходимостью *нашей* картины природы нет никакого посредничества. Оттого его детерминизм воли есть совершенно то же, что защищала ортодоксия в Багдаде — «кисмет»,— и именно там следует искать родину процедуры «more geometrico»[247], общей для Талмуда, Авесты и арабского Калама*, но предстающей в этике Спинозы и в пределах *нашей* философии каким-то гротескным уникумом.

* *De Boer*, Gesch. d. Philos. im Islam (1901), S. 93, 108.

** *Windelband*, Gesch. d. neuren Philos. (1919) I, S. 208; *Hinneberg*, Kultur der Gegenwart I, V (1913), S. 484.

Впоследствии немецкая романтика еще раз на мгновение вызвала к жизни эту магическую картину души. В магии и витиеватых ходах мысли готических философов находили тот же вкус, что и в идеалах крестовых походов, витавших над монастырями и рыцарскими замками, а главным образом в сарацинском искусстве и поэзии, не особенно разбираясь в этих отвлеченных вещах. Шеллинг, Окен, Баадер, Гёррес и их круг[248] находили удовлетворение в бесплодных спекуляциях в арабско-еврейском стиле, с явным удовольствием ощущая их как темные и «глубокие», каковыми они отнюдь *не* были для уроженцев Востока; при этом они и сами понимали их лишь отчасти, надеясь, что и у слушателей дело не дойдет до полного понимания. В этом эпизоде достойна внимания разве что прелесть темноты, практикуемая в названных умственных кругах. Позволительно рискнуть на умозаключение, что наиболее ясные и доступные формулировки фаустовских мыслей, каковыми мы находим их, скажем, у Декарта и в Пролегоменах Канта, произвели бы на арабского метафизика аналогичное впечатление чего-то туманного и невнятного. Что истинно для нас, ложно для них, и наоборот: это можно сказать о картине души отдельных культур, как и о всяком другом результате научного размышления.

3

Будущее должно будет решиться на нелегкую задачу произвести в мировоззрении и философии готического стиля ту же сортировку последних элементов, что и в орнаментике кафедральных соборов и в тогдашней примитивной живопи-

* T. 2, c. 295.

си, которая еще не осмеливается сделать выбор между плоским золотым фоном и просторными ландшафтными задними планами — магическим и фаустовским способами видеть Бога в природе. В ранней картине души, как это явствует из названной философии, робко и незрело смешиваются черты христианско-арабской метафизики, дуализма духа и души с северными предчувствиями функциональных душевных сил, в которых еще не отдают себе отчета. Этот разлад лежит в сути спора о первенстве воли или разума, *основной проблемы готической философии*, которую пытаются решить то в старом, арабском, то в новом, западном смысле. Это все тот же понятийный миф, который в непрерывно меняющейся формулировке определял ход всей нашей философии и резко отличает ее от всякой другой. Рационализм позднего барокко со всей гордостью своего уверенного в самом себе городского духа решил вопрос в пользу более могущественного божества, Разума,— у Канта и у якобинцев. Но уже XIX столетие, главным образом в лице Ницше, снова предпочло более сильную формулу: voluntas superior intellectu[249], которая лежит у всех нас в крови*. Шопенгауэр, последний великий систематик, довел это до формулы «Мир, как воля и представление», и если что здесь и решает вопрос *не в пользу* воли, так это не его метафизика, а только его *этика*.

Тут непосредственно обнаруживается сокровеннейшая основа и смысл всякого философствования в пределах определенной культуры. Ибо сама *фаустовская душа* многовековыми стараниями тщится набросать *автопортрет*, некую картину, исполненную в то же время глубоко прочувствованной гармонии с картиной мира. Готическое мировоззрение с его борьбой между разумом и волей есть по сути выражение *жизнечувствования* людей крестовых походов, эпохи Штауфенов и великих соборных построек. *Так видели душу, потому что и сами были такими.*

Воля и мышление в картине души — это направленность и протяженность, история и природа, судьба и каузальность в картине внешнего мира. В этих основных чертах обоих аспектов ясно обнаруживается, что нашим прасимволом является бесконечная протяженность. Воля связывает будущее с настоящим, мышление — безграничное с наличествующим.

* Если таким образом и в этой книге время, направление и судьба получают преимущество перед пространством и каузальностью, то отнюдь не рассудочные доказательства повлекли здесь за собою убеждение, а — совершенно бессознательно — тенденции жизнечувствования сами *сотворили себе доказательства*. Иного способа возникновения философских мыслей не существует.

Историческое будущее есть становящаяся даль; бесконечный горизонт мира — даль ставшая; таков смысл фаустовского переживания глубины. Чувство направления представляется нам «волей», чувство пространства — «рассудком», причем наподобие каких-то существ, почти на мифический лад: так возникает картина, с необходимостью абстрагируемая нашими психологами из внутренней жизни.

Тот момент, что фаустовская культура есть *культура воли*, представляет собой лишь иное выражение в высшей степени исторической предрасположенности ее души. Уже само словоупотребление «Я» — ego habeo factum,— следовательно, *динамическая* структура предложения вполне передает стиль деятельности, проистекающий из этой склонности и подчиняющий себе энергией своего направления не только картину «мира-как-истории», но и саму нашу историю. Это «Я» возносится вверх в готической архитектуре; башенные шпицы и контрфорсы суть «Я», и *оттого вся фаустовская этика есть некое «вверх»*: совершенствование Я, нравственная работа над Я, оправдание Я верой и добрыми деяниями, уважение Ты в ближнем ради собственного Я и его блаженства, от Фомы Аквинского до Канта, и наконец, высочайшее: бессмертие Я.

Именно это кажется настоящему русскому чем-то суетным и достойным презрения. Русская, безвольная душа, прасимволом которой предстает бесконечная равнина,* самоотверженным служением и *анонимно* тщится затеряться в горизонтальном братском мире. Помышлять о ближнем, отталкиваясь от *себя*, нравственно возвышать *себя* любовью к ближнему, каяться ради *себя* — все это выглядит ей знаком западного тщеславия и кощунством, как и мощное взыскание неба наших соборов в противоположность уставленной куполом кровельной *равнине* русских церквей. Герой Толстого Нехлюдов ухаживает за своим нравственным Я, как за своими ногтями; именно поэтому и принадлежит Толстой к псевдоморфозу Петровской эпохи. Напротив, Раскольников есть лишь частичка в «Мы». Его вина — это вина всех**. Считать даже его грех чем-то собственным есть уже высокомерие и тщеславие[250]. Что-то от этого настроения лежит в основе и магической картины души. «Если кто приходит ко Мне,— говорит Иисус (Лук. 14, 26),— и не возненавидит отца своего, и матери, и жены, и детей, и братьев, и сестер, *а притом и самого Я своего* (τὴν ἑαυτοῦ ψυχήν[251]), тот не может быть Моим учеником». Из этого чувства и называет он себя «дитя

* С. 368.
** Т. 2, с. 361.

человеческое»*. Даже consensus правоверных безличен и осуждает «Я», как грех, а равным образом таково и — подлинно русское — понятие правды, как безымянного согласия призванных.

Античный человек, полностью принадлежащий настоящему, также лишен энергии направления, господствующей над нашей картиной мира и души и стягивающей все чувственные впечатления в порыв к дали, а все внутренние переживания в ощущение будущего. Он «безволен». Античная идея судьбы не оставляет на этот счет никаких сомнений, а еще более символ дорической колонны. Если столкновение между мыслью и волею составляет сокровенную тему всех значительных полотен, от Яна ван Эйка до Маре, то античное изображение не может содержать ничего подобного, так как в античной картине души рядом с мышлением (νοῦσ), этим внутренним Зевсом, находятся аисторические единства животных и вегетативных влечений (θυμόσ и επιθυμία[252]), совершенно соматические, начисто лишенные сознательной устремленности и порыва к какой-либо цели.

Безразлично, как обозначать свойственный нам, и только нам одним, фаустовский принцип. Имя — это пустой звук. И пространство есть лишь слово, силящееся в устах математика, мыслителя, поэта, живописца на тысячу ладов выразить одно и то же неописуемое переживание, которое, по-видимому, принадлежит всему человечеству и все-таки в *этом* скрытом метафизическом смысле лишь в пределах западной культуры имеет ту значимость, которую мы с внутренней необходимостью ему приписываем. Не само понятие «воля», а то обстоятельство, что оно вообще для нас существует, в то время как *греки его совершенно не знали*,— вот что имеет значимость большого символа. В конце концов между глубинным пространством и волей нет никакой разницы. В античных языках отсутствует обозначение для первого, а *следовательно,и* для второго**. Чистое пространство

* «Сын Человеческий» есть ложный перевод слова barnasha; в основе лежит не отношение сына, а безличное растворение в человеческой плоскости.

** ἐθέλω и βούλομαι означают: иметь намерение, желание, быть склонным; βουλή значит *совет, план*; к ἐθέλω вообще нет существительного. Voluntas — не психологическое понятие, а в подлинно римском фактическом смысле, подобно potestas и virtus, обозначение практического, внешнего, зримого дарования, *силы* единичного человеческого бытия. Мы употребляем в этом случае заимствованное слово «энергия». «Воля» Наполеона и энергия Наполеона — это нечто совершенно различное, как, скажем, взлетная сила и тяжесть. Не надо смешивать направленный вовне интеллект, который отличает римлянина, как цивилизованного человека, от человека эллинской

фаустовской картины мира есть не просто растяженность, но и протяженность в даль как действие, как преодоление только-чувственного, как напряженность и тенденция, как духовная воля к власти. Мне хорошо известно, сколь недостаточны эти описания. Совершенно невозможно указать с помощью точных понятий различие между тем, что называем пространством мы и что́ — люди арабской или индийской культуры и каковы при этом наши и их мысли, ощущения и представления. Что это совершенно различные вещи, доказывается абсолютно различными основными воззрениями соответствующих математик и изобразительных искусств, прежде же всего непосредственными проявлениями *жизни*. Мы увидим, что идентичность пространства и воли выражается в деяниях Коперника и Колумба почти что так же, как и в деяниях Гогенштауфенов и Наполеона — покорение мирового пространства,— но на другой лад она присутствует также в физических понятиях силового поля и потенциала, которые никак не удалось бы втолковать греку. Пространство как априорная форма созерцания, эта формула, в которой Кант окончательно выразил то, что непрерывно искала барочная философия, означает *притязание души господствовать* над чужим. Я посредством формы управляет миром*.

Все это выражает глубинная перспектива масляной живописи, ставящая мыслимое бесконечным пространство картины в зависимость от созерцателя, который с выбранной дистанции в буквальном смысле *господствует* над ним. Это та же устремленность в даль, которая приводит в картине, как и в парке эпохи барокко к типу *героического, исторически*

культуры, с тем, что названо здесь волей. Цезарь *не* есть волевой человек в смысле Наполеона. Характерным является употребление слов в римском праве, которое по сравнению с поэзией гораздо более исконным образом выражает коренные чувствования римской души. Намерение называется здесь animus (animus occidendi), а желание, связанное с процедурой наказания,— dolus, в противоположность невольному нарушению права (culpa). Voluntas[253], как техническое выражение, здесь вообще не фигурирует.

* Китайская душа «бродит по миру»: таков смысл восточноазиатской живописной перспективы, точка конвергенции которой лежит в *середине картины*, а не в глубине. Через перспективу вещи подчиняются Я, которое постигает их упорядочивающим образом, и античное отрицание перспективного заднего плана означает, следовательно, и отсутствие «воли», притязания господства над миром. Китайской перспективе, как и китайской технике (т. 2, с. 622), недостает энергии направления, и оттого, в противоположность мощной устремленности в глубину, отличающей *нашу* ландшафтную живопись, мне хочется говорить о восточноазиатской перспективе *дао*, каковое выражение таит в себе намек на некое действующее в картине и не поддающееся превратному пониманию *мирочувствование*.

ощущаемого ландшафта, то же самое, что выражает физико-математическое понятие вектора. На протяжении столетий живопись страстно влеклась к этому великому символу, в котором заложено все, что силятся выразить слова «пространство», «воля», «сила». Ему соответствует постоянная тенденция метафизики формулировать функциональную зависимость вещей от духа с помощью парных понятий типа «явление и вещь в себе», «воля и представление», «Я и не-Я», исполненных чисто динамического содержания и решительно противоположных учению Протагора о человеке как *мере* и, *следовательно*, не творце всех вещей. Для античной метафизики человек является телом среди прочих тел, а познание сведено здесь к своего рода *соприкосновению*, переходящему от познанного к познающему, не наоборот. Оптические теории Анаксагора и Демокрита весьма далеки от того, чтобы признать за человеком некую активность в чувственном восприятии. Платон никогда не ощущает Я средоточием трансцендентной сферы действия, что было для Канта некой внутренней потребностью. Узники его знаменитой пещеры суть действительные узники, *рабы* внешних впечатлений, а не их господа,— существа, освещаемые общим солнцем, а не сами солнца, озаряющие Вселенную.

Физическое понятие энергии пространства — совершенно неантичное представление о том, что уже *пространственная дистанция* есть форма энергии, даже праформа всякой энергии, ибо на этом и зиждутся понятия «емкость» и «интенсивность»,— проливает свет также и на отношение воли к воображаемому пространству души. Мы чувствуем, что обе картины, динамическая картина мира Галилея и Ньютона и динамическая картина души с волей в качестве центра тяжести и центра отношений, означают одно и то же. Обе они — барочные структуры, символы фаустовской культуры, достигшей полной зрелости.

Неверно принимать культ «воли», как это часто случается, если не за нечто общечеловеческое, то по меньшей мере за нечто общехристианское и выводить его из этоса раннеарабских религий. Эта связь ограничена только исторической поверхностью, и оттого судьбы таких слов, как слово voluntas, глубоко символическое изменение смысла которых остается незамеченным, обычно смешивают с историей значений слов и идей. Когда арабские психологи, например Муртада, говорят о возможности многих «воль», о «воле», связанной с действием, о другой «воле», самостоятельно предшествующей действию, о «воле», вообще не имеющей никакого отношения к действию и самолично порождающей «воление» и т. д., причем речь идет о более глубоком значении арабского слова, то нам, очевидно, предстает такая картина души, которая по структуре совершенно отличается от фаустовской.

Элементы души являются для каждого человека, к какой бы культуре он ни принадлежал, божествами *внутренней мифологии*. Что для внешнего Олимпа представляет собой Зевс, то же в отношении Олимпа внутреннего мира для каждого грека с совершенной ясностью представляет собой νοῦς, восседающий на троне над прочими частями души. То, чем для нас является «Бог», Бог как мировое дыхание, как всемогущество, как вездесущее деяние и провидение, это и есть «воля», отражающаяся из мирового пространства в воображаемом пространстве души и неизбежно ощущаемая нами как действительно существующая. К микрокосмическому дуализму магической культуры, к ruach и nephesch, pneuma и psyche по необходимости принадлежит и макрокосмическая оппозиция Бога и Дьявола, персидских Ормузда и Аримана, иудейских Ягве и Белзебуба, исламских Аллаха и Иблиса, абсолютно доброго и абсолютно злого, и можно при этом заметить, как обе названные крайности *одновременно* блекнут в западном мирочувствовании. По мере того, как из готического спора о первенстве intellectus или voluntas кристаллизуется воля в качестве средоточия *душевного монотеизма*, из действительного мира исчезает образ дьявола. Ко времени барокко за пантеизмом внешнего мира непосредственно следует пантеизм внутренний, и то, что — в каком угодно смысле — обозначает противоположность *Бог и мир*, то же самое всякий раз обозначает слово «воля» по отношению к душе: вседвижущую силу в своем царстве*. Как только религиозное мышление переходит в строго научное, в физике и психологии утверждается также двойной понятийный миф. Происхождение понятий «сила», «масса», «воля», «страсть» восходит не к объективному опыту, а к жизнечувствованию. Дарвинизм есть не что иное, как необыкновенно плоская формулировка этого чувствования. Ни один грек не употребил бы слова «природа» в том же смысле абсолютной и планомерной активности, как это делает современная биология. «Воля Божья» для нас — плеоназм. Бог (или «природа») — не что иное, как воля. По мере того, как со времени Ренессанса понятие Бога незаметно

* Разумеется, атеизм не составляет исключения. Когда материалист или дарвинист говорят о «природе», которая целесообразно упорядочивает что-либо, производит выбор, что-либо создает или уничтожает, то по сравнению с деизмом XVIII столетия они лишь изменяют слово и сохраняют неизменным мироощущение.

идентифицируется с понятием бесконечного мирового пространства и утрачивает чувственные, личные черты — вездесущесть и всемогущество стали почти математическими понятиями,— оно становится незримой мировой волей. Чистая инструментальная музыка *оттого* и побеждает к 1700 году живопись, будучи единственным и последним средством разъяснения этого чувства Бога. Вспомним, напротив, о богах Гомера. Зевс отнюдь не обладает полной властью над миром; даже на Олимпе он — согласно требованию аполлонического мирочувствования — primus inter pares[254], тело среди прочих тел. Слепая необходимость, ананке, которую античное бодрствование узревает в космосе, нисколько от него не зависит. Напротив: сами боги подчинены ей. Это во всеуслышание подчеркивается Эсхилом в одном очень сильном месте из «Прометея»[255], но можно почувствовать это уже у Гомера в *споре* богов и в том решающем отрывке, где Зевс поднимает весы судьбы не для того, чтобы вынести приговор участи Гектора, а чтобы узнать ее[256]. Итак, античная душа со всеми своими частями и свойствами предстает неким Олимпом малых богов, мирное сожительство которых составляет идеал эллинского уклада жизни, софросюне и атараксии. Множество философов обнаруживают эту связь, обозначая высшую часть души, νοῦς, как Зевса. Аристотель приписывает своему божеству, в качестве единственной функции, θεωρία, созерцательность; таков же идеал Диогена: достигшая совершенства статика жизни в противоположность столь же совершенной динамике в жизненном идеале XVIII столетия.

Загадочное нечто в картине души, характеризуемое словом «воля», *эта страсть третьего измерения*, есть, следовательно, вполне собственное творение барокко, подобно перспективе масляной живописи, подобно понятию силы в новейшей физике, подобно звуковому миру чистой инструментальной музыки. Во всех названных случаях готика предугадала то, что эти столетия одухотворения довели до зрелости. Здесь, где речь идет о *стиле* фаустовской жизни в противоположность всякой другой, будем твердо помнить, что первослова «воля», «сила», «пространство», «Бог», отмеченные и одушевленные *фаустовским* ощущением смысла, суть символы, творческие прорисовки больших, родственных друг другу миров форм, в которых это бытие находит свое выражение. До сих пор придерживались того мнения, что здесь можно осязаемо ощутить «сущие в себе», вечные факты, которые в один прекрасный день могли бы быть удостоверены, «познаны», доказаны путем критического исследования. Эта иллюзия естествознания была равным образом

иллюзией и психологии. Осознание того, что все эти «общезначимые» основания *принадлежат всего лишь к барочному стилю созерцания и понимания*, будучи экспрессивными формами преходящего значения и «истинными» только для западноевропейского духовного типа, совершенно изменяет смысл названных наук, которые оказываются отнюдь не субъектами систематического познания, а в гораздо более высокой степени *объектами физиогномического рассмотрения*.

Архитектура барокко началась, как мы уже видели, с того момента, когда Микеланджело заменил тектонические элементы Ренессанса, опору и тяжесть, динамическими элементами силы и массы. Капелла Пацци, сооруженная Брунеллески, выражает светлую отрешенность; фасад Il Gesù, построенный Виньолой, есть *ставшая камнем воля*. Новый стиль в его церковном образце именовали иезуитским стилем, особенно после того совершенства, которого он достиг усилиями Виньолы и делла Порта, и действительно, между этим стилем и творением Игнатия Лойолы, орден которого репрезентирует чистую, абстрактную волю церкви * и своей скрытой, простирающейся в бесконечное активностью представляет собой параллель к анализу и искусству фуги, существует внутренняя взаимосвязь.

Теперь уже нам не покажется парадоксом, если в будущем речь станет идти *о стиле барокко и даже иезуитском стиле в психологии, математике и теоретической физике*. Язык форм динамики, заменяющий соматически-безвольную противоположность материи и формы энергетической противоположностью емкости и интенсивности, общ для всех духовных творений этих столетий.

4

Встает вопрос, насколько человек этой культуры сам осуществляет то, что вправе ожидать от него созданная им картина души. Если мы можем охарактеризовать теперь в самом общем смысле тему западной физики как действующее пространство, то этим определяется и способ существования, *содержание* существования одновременных с ней

* Не следует упускать из виду значительную роль ученых-иезуитов в развитии теоретической физики. Патер Боскович был первым, кто, переступая Ньютона, создал систему центральных сил (1759). В иезуитстве отождествление Бога с чистым пространством проявляется более ощутимым образом, чем в кружке янсенистов Пор Рояля, к которому были близки математики Декарт и Паскаль.

людей. Мы, фаустовские натуры, привыкли принимать отдельного человека в целое нашего жизненного опыта сообразно его *деятельному*, а не пластически-покоящемуся проявлению. Вопрос, что есть человек, мы измеряем по его *деятельности*, которая может быть обращена как вовне, так и вовнутрь, и оцениваем все его частные намерения, мотивы, силы, убеждения, привычки исключительно в указанном направлении. Слово, которым мы резюмируем этот аспект, называется *характер*. Мы говорим о характерных головах, характерных ландшафтах. Характер орнаментов, мазков кисти, почерков, целых искусств, эпох и культур — все это для нас расхожие обороты речи. Музыка барокко есть настоящее искусство характерного, что в одинаковой степени относится как к мелодии, так и к инструментовке. И это слово обозначает нечто неописуемое, нечто такое, что выделяет фаустовскую культуру среди всех прочих. Притом очевидно его глубокое сродство со словом «воля»: характер в картине жизни — это то же, что воля в картине души, и *только* нам, западноевропейцам, это представляется чем-то самоочевидным.

Что человек должен обладать характером, составляет основное требование всех наших этических систем, сколь бы различными ни были их метафизические или практические формулы. Характер — формирующийся в *потоке мира, «личность», отношение жизни к действию* — есть фаустовское впечатление о человеке, и здесь налицо значительное сходство с физической картиной мира, проявляющееся в том, что, несмотря на острейшие теоретические исследования, так и не удалось изолировать векториальное понятие силы с его тенденцией направления от понятия движения. Столь же невозможным оказалось и строгое разделение воли и души, характера и жизни. На высоте этой культуры, несомненно с началом XVII столетия, мы воспринимаем слово «жизнь» как нечто попросту идентичное с волей. Выражения типа «жизненная сила», «воля к жизни», «деятельная энергия» наполняют, как нечто само собой разумеющееся, нашу этическую литературу, тогда как нельзя было бы даже перевести их на греческий язык эпохи Перикла.

Можно заметить — до сих пор это прикрывалось притязанием всех моральных систем на временну́ю и пространственную общезначимость,— что каждая отдельная культура, будучи унифицированным существом высшего порядка, *обладает своей собственной редакцией морали*. Существует столько же моралей, сколько и культур. Ницше, первым почувствовавший это, остался тем не менее весьма далек от действительно объективной морфологии морали — по ту сторону

всякого добра и *всякого* зла. Он оценил античную, индийскую, христианскую, ренессансную мораль по своим собственным расценкам, вместо того чтобы понять их стиль как символ. Но именно от нашего исторического взгляда не должен был бы ускользнуть *первофеномен морали* как таковой. Между тем мы только сегодня, как кажется, становимся зрелыми для этого. Представление о человечестве, как деятельном, борющемся, прогрессирующем целом, является для нас, и притом уже со времен Иоахима Флорского и крестовых походов, столь необходимым, что нам трудно будет осознать, что этот исключительно западный способ рассмотрения обладает преходящей значимостью и долговечностью. Античному духу человечество представляется неизменной массой, и этому соответствует совершенно иначе устроенная мораль, существование которой прослеживается от ранней гомеровской эпохи до эпохи императоров. Вообще можно будет увидеть, что к в высшей степени активному жизнечувствованию фаустовской культуры ближе стоят культуры китайская и египетская, а к строго пассивному жизнечувствованию античности — индийская.

Если какая-нибудь группа наций постоянно имела перед глазами борьбу за существование, то это была группа античной культуры, где все города и городишки боролись друг с другом до полного уничтожения, без плана, без смысла, без пощады, тело против тела, из какого-то абсолютно враждебного истории инстинкта. Но греческая этика, вопреки Гераклиту, была далека от того, чтобы сделать борьбу *этическим* принципом. Стоики, как и эпикурейцы, учили отказу от нее и возводили этот отказ в идеал. Преодоление сопротивлений есть, напротив, типичный стимул западной души. Активность, решительность, самоутверждение здесь просто взыскуются; борьба с уютными авансценами жизни, с впечатлениями минутного, близкого, осязаемого, легкого, осуществление того, что обладает всеобщностью и длительностью, что душевно связывает прошлое и будущее,— таково содержание фаустовских императивов с самых ранних дней готики до Канта и Фихте и дальше вплоть до этоса чудовищных проявлений власти и воли наших государств, хозяйственных сил и нашей техники. Принцип carpe diem, сытость античной позиции, находится в полном противоречии с тем, что Гёте, Кант, Паскаль, что церковь, а равным образом и свободомыслие ощущали как единственно ценное,— с *деятельным, борющимся, превозмогающим* бытием *.

* Лютер — и в этом одна из существеннейших причин воздействия протестантизма на более глубокие натуры — поставил в центре морали практическую деятельность: то, что Гёте называл требова-

Поскольку все формы динамики — живописная, музыкальная, физическая, социальная, политическая — придают значимость бесконечным взаимоотношениям и, в противоположность античной физике, рассматривают не единичные случаи и их сумму, а типичный процесс и его функциональное правило, то под словом «характер» следует понимать нечто принципиально неизменное в разнообразии жизненных проявлений. В противном случае говорят об отсутствии характера. Характер, как форма *подвижной* экзистенции, в которой при максимально возможной изменчивости в частном достигается наивысшее постоянство в принципиальном, и есть то, благодаря чему оказывается вообще возможной значительная биография, вроде гётевской «Поэзии и правды». Напротив, подлинно античные биографии Плутарха представляют собой только хронологически, а не конструктивно-исторически составленные собрания анекдотов, и надо признать, что по отношению к Алкивиаду, Периклу или вообще какому-либо чисто аполлоническому человеку мыслим только второй, а не первый род биографии. В их переживаниях отсутствует не масса, а отношение; им присуще нечто атомистическое. В переносе на физическую картину мира: грек не то чтобы *забыл* выискивать всеобщие законы в сумме своих опытных данных; он просто не мог их *отыскать* в своем космосе.

Отсюда следует, что характерологические науки, главным образом физиогномика и графология[257], должны были бы давать весьма скудные результаты в античности. Свидетельством тому, за неимением не дошедших до нас рукописей, является античный орнамент, отличающийся по сравнению с готическим — вспомним меандр и вьющийся акант — невероятной простотой и слабо выраженным характером, но зато никогда уже не достигнутой выравненностью в смысле отсутствия признака времени.

Само собой разумеется, что, обернувшись к античному жизнечувствованию, мы должны будем обнаружить в нем основной элемент этической оценки, столь же противополож-

нием дня. «Благочестивые деяния», которым недостает энергии направления в указанном здесь смысле, безусловно отступают на задний план. В их высокой оценке, как и в Ренессансе, продолжал действовать остаток *южного* чувства. Здесь кроется глубокая этическая причина возрастающего пренебрежения к сущности монастыря. В готике уход в монастырь, отказ от забот, деятельности, *желаний* был актом высочайшего нравственного порядка. Тут свершалась величайшая из всех мыслимых жертв: жертва самой *жизни*. В эпоху барокко даже католики перестают уже ощущать подобным образом. Жертвой духу Просвещения стало не место отречения, а место праздного наслаждения.

ный характеру, как статуя — фуге, евклидова геометрия — анализу, тело — пространству. Это — *жест*. В нем явлен фундаментальный принцип душевной *статики*, и слово, заменяющее в античных языках нашу «личность», называется πρόσωπον, persona, именно: *роль, маска*. В позднем грекоримском словоупотреблении оно обозначает *публичное проявление и жест* и тем самым *сущностное ядро античного человека*. Про оратора отзывались, что он говорит как жреческое, как солдатское πρόσωπον. Раб был ἀπρόσωπος, но не ἀσώματος[258], т. е. в качестве компонента публичной жизни он не имел никакой заслуживающей внимания осанки, но только «*душу*». То, что судьба наделила кого-либо ролью царя или полководца, римлянин передает через persona regis, imperatoris*[259]. В этом проявляется аполлонический стиль жизни. Речь идет не о раскрытии внутренних возможностей путем деятельного *стремления*, но о постоянно замкнутой *осанке* и строжайшем равнении на некий, так сказать, пластический идеал бытия. Только в античной этике известное понятие красоты играет определенную роль. Как бы ни назывался этот идеал, σωφροσύνη, καλοκἀγαθία или ἀταραξία, он всегда представляет собой благоустроенную группу чувственно осязаемых, проявляющихся исключительно публично, предназначенных *для других*, а не для самого себя черт. Человек был объектом, а не субъектом внешней жизни. Сугубо наличное, сиюминутное, относящееся к переднему плану не преодолевалось, а разрабатывалось. Внутренняя жизнь в этом контексте есть невозможное понятие. Непереводимое, всегда превратно понимаемое в западноевропейском смысле ξῷον πολιτικόν[260] Аристотеля относится к людям, которые врозь и в одиночку суть ничто и имеют значение лишь как большинство — что за гротеск был бы представить себе афинянина в роли Робинзона! — столпившееся на агоре, на форуме, где каждый отражается в другом и только через это приобретает собственно действительность. Таков смысл выражения σώματα πόλεως: граждане города. Понятно, что портрет, этот образец искусства барокко, идентичен с изображением человека, лишь поскольку последний обладает *характером*, и что, с другой стороны, в эпоху аттического расцвета изображение человека в плане его *позы*, человека как «persona», должно было остановиться на идеале формы обнаженной статуи.

* Πρόσωπον означает на более древнем греческом языке лицо, позднее в Афинах — маску. Аристотелю оно еще не было известно в значении «личность». Только юридическое выражение persona, означавшее первоначально — в этрусской этимологии — театральную маску, придало в эпоху императоров греческому πρόσωπον прегнантный римский смысл. Ср. *R. Hirzel*, Die Person (1914), S. 40ff.

5

Эта противоположность привела к двум во всех отношениях принципиально различным формам трагедии. Фаустовская *драма характеров* и аполлоническая *драма возвышенного жеста* связаны в действительности лишь общностью наименования*.

Эпоха барокко, демонстративно отталкиваясь от одного лишь Сенеки, а не от Эсхила и Софокла**,— это в точности соответствует ее архитектонической привязанности к императорским постройкам, предпочтенным храму в Пестуме,— все более решительно смещала акцент с события на характер, делая его центром тяжести целого, некоего рода средоточием душевной системы координат, которая придает всем сценическим фактам положение, значимость и ценность путем соотнесения их с собой; так возникает *трагика воли*, действующих сил, *внутренней*, отнюдь не обязательно перемещенной в зримое подвижности, тогда как Софокл переносит неизбежный минимум событий за сцену, главным образом путем искусственного приема донесения гонцов. Античная трагика связана с общими ситуациями, а не с особыми личностями; Аристотель выразительно характеризует ее как μίμησις οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεως καὶ βίου[261]. То, что он в своей «Поэтике» — несомненно, самой роковой для нашей поэзии книге — называет ἦθος, именно идеальной *осанкой* идеально эллинского человека, находящегося в мучительной ситуации, имеет столь же мало общего с нашим понятием характера в его роли предрешающего события свойства Я, как плоскость в геометрии Евклида с одноименным образованием, скажем в римановской теории алгебраических уравнений. То, что ἦθος переводили как «характер», вместо того чтобы транскрибировать это едва ли поддающееся точной передаче слово через «роль», «осанку», «жест», а μῦθος, *вневременное событие*, передавали словом «действие», имело на протяжении столетий столь же пагубные последствия, как и выведение слова δρᾶμα из делания[262]. Отелло, Дон-Кихот, Мизантроп, Вертер, Гедда Габлер — это характеры. Трагическое заложено уже *в самом существовании* такого рода людей в окружении их мира. Борьба — все равно, борются ли здесь с этим миром, с самим собой, с другими,— навязана характером, а не чем-то привходящим извне. Это — *стечение обстоятельств*, включение души в узел противоречивых отношений, не допускающий никакого чистого разрешения.

* С. 288.
** *Creizenach*, Gesch. d. neueren Dramas II (1918), S. 346f.

Античные же сценические образы суть роли, а не характеры. На сцене появляются все те же фигуры: старец, герой, убийца, любящий, все те же малоподвижные, ступающие на котурнах, замаскированные тела. Оттого маска в античной драме даже в позднюю эпоху оказывалась глубоко символической *внутренней необходимостью*, тогда как наши пьесы не могли бы быть «исполнены» без мимики исполнителя. И пусть нам не возражают большими размерами греческих театров; маски носили даже случайные мимы — *даже портретные статуи**,— и если бы была более глубокая потребность в интимных пространствах, то архитектоническая форма нашлась бы сама собой.

Трагические в отношении какого-либо *характера* события проистекают из долгого внутреннего развития. В трагических же случаях Аякса, Филоктета, Антигоны и Электры внутренняя предыстория — даже если можно было бы обнаружить таковую в античном человеке — безразлична для последствий. Решающее событие настигает их внезапно, совершенно случайно и извне и могло бы настигнуть на их месте любого другого с одинаковыми последствиями. Для этого даже не требовалось, чтобы человек принадлежал к тому же полу.

Мы недостаточно остро обозначим противоположность античной и западной трагики, если будем говорить только о действии или событии. Фаустовская трагедия *биографична*, аполлоническая — *анекдотична*, т. е. первая охватывает направленность целой жизни, а вторая — довлеющее себе мгновение; ибо какое же отношение имеет все *внутреннее* прошлое Эдипа или Ореста к тому сокрушающему событию, которое внезапно настигает их на их пути**? В противоположность анекдоту античного стиля нам известен тип *характеристичного*, личного, антимифического анекдота — такова новелла, мастерами которой являются Сервантес, Клейст, Гофман, Шторм; тип этот тем значительнее, чем больше мы чувствуем, что его мотив был возможен *лишь однажды* и лишь в *это* время и среди *этих* людей, тогда как уровень мифического анекдота — *басни* — определяется чистотой противоположных свойств. Итак, тут перед нами одна судьба, поражающая, как молния, безразлично кого, и другая, невидимой нитью пронизывающая чью-то жизнь и отличающая ее от всех прочих. В предшествующей жизни Отелло, этого шедевра психологического анализа, нет ни одной, пусть самой ничтожной, черты, которая не имела бы хоть какого-то

* С. 439, 444.
** С. 303 сл.

отношения к катастрофе. Расовая ненависть, одиночество выскочки, очутившегося среди патрициев, мавр, к тому же солдат, дитя природы, одинокий стареющий мужчина — ни один из этих моментов не лишен значения. Попробуем все же развернуть экспозицию Гамлета или Лира в сравнении с софокловскими драмами. Она насквозь психологична, а не просто сумма внешних данных. О том, что мы сегодня называем психологом, т. е. созидательным знатоком внутренних эпох, что стало для нас почти идентичным понятию поэта, греки не имели никакого представления. Анализ был столь же чужд им в области душевного, как и в математике, и по отношению к античным душам это и не могло быть иначе. «Психология» — исконное слово как раз для *западного* способа творить человеческие образы. Оно так же подходит к портрету Рембрандта, как и к музыке Тристана, к стендалевскому Жюльену Сорелю, как и к дантовской Vita Nuova. Ни одна другая культура не знает ничего похожего. Именно это и было со всей строгостью исключено из группы античных искусств. «Психология» есть форма, в которой *воля*, человек, как воплощенная воля, а не человек, как σῶμα, оказывается в фокусе внимания искусства. Кто назовет здесь Еврипида, тот и понятия не имеет о том, что такое психология. Какой избыток характеристичного встречается уже в северной мифологии с ее хитрыми карликами, нерасторопными великанами, лукавыми эльфами, Бальдером и прочими образами и сколь типичным кажется рядом со всем этим гомеровский Олимп! Зевс, Аполлон, Посейдон, Арес — просто «мужчины», Гермес — «юноша», Афина — зрелая Афродита, мелкие божества — как это доказывает и более поздняя пластика — различались только по именам. Это в полном объеме относится и к образам аттической сцены. У Вольфрама фон Эшенбаха, Сервантеса, Шекспира, Гёте трагичность отдельной жизни проявляется изнутри, динамично, функционально, и понятность биографических описаний в полной мере зависит от исторического фона эпохи; у трех великих афинских трагиков она приходит извне, статично, по-евклидовски. Можно повторить и в этом случае сделанное ранее замечание в связи с мировой историей: разрушительное событие создает тут *эпоху*, там оно оказывается *эпизодом*. Даже смертельный исход есть лишь последний эпизод существования, слагающегося из сплошных случайностей.

Трагедия барокко — это не больше чем тот же выдающийся характер, проявленный на сей раз в световом мире глаза, кривая вместо уравнения, кинетическая энергия вместо потенциальной. Зримый персонаж есть возможный характер, действие — характер осуществляемый. В этом весь смысл

нашей еще и по сей день погребенной под античными реминисценциями и кривотолками драматургии. Трагический человек античности есть евклидово тело, настигаемое Эймармене в ситуации, которую оно не выбирало и не властно изменить, пребывающее неизменным в освещенности своих поверхностей внешними происшествиями. В этом смысле в Хоэфорах говорится об Агамемноне как о «флотоводящем царственном теле», а Эдип в Колоне восклицает, что оракул грозит «его телу»*. У всех значительных людей греческой истории вплоть до Александра можно будет обнаружить поразительную неподатливость к развитию. Я не знаю ни одного, кто в жизненной борьбе прошел бы такое же внутреннее изменение, каковое мы видим у Лютера и Лойолы. То, что применительно к грекам слишком небрежно именуют зарисовкой характера, есть не больше чем рефлекс событий на ἦθος героя, а вовсе не рефлекс личности на события.

Итак, мы, фаустовские люди, с внутренней необходимостью понимаем драму как максимум активности, а греки с такой же необходимостью — как максимум пассивности**. Аттическая трагедия вообще лишена «действия». Античные мистерии — Эсхил, сам родом из Элевсин, впервые сотворил высокую драму путем переложения мистериальной формы, в том числе и ее перипетии — были все — δράματα или δρώμενα[263], литургическими процессиями. Аристотель называет трагедию подражанием событию. Это, т. е. подражание, идентично пресловутой *профанации мистерий*, и нам известно, что Эсхилу, который ко всему прочему окончательно ввел в качестве костюма аттической сцены сакральное одеяние элевсинских жрецов, было вследствие этого предъявлено обвинение***. Ибо собственно δράμα с ее перипетией от плача к ликованию заключалась вовсе не в фабуле, которая

---

* С. 287.

** Это соответствует смысловым превращениям античных слов pathos и passio. Последнее было скопировано с первого лишь в эпоху императоров и сохранило свой первоначальный смысл в выражении Страсти Христовы. В раннеготическую эпоху имеет место внезапная перемена в семантическом ощущении слова, а именно в синтаксисе духовников францисканского ордена и учеников Иоахима Флорского. Как выражение глубокой взволнованности, стремящейся к разрядке, passio стало, наконец, наименованием душевной динамики вообще и в этом значении силы воли и энергии направления было в 1647 году онемечено Цезеном через слово «страсть» (Leidenschaft).

*** Элевсинские мистерии отнюдь не содержали в себе никаких тайн. Каждый знал, что там происходило. Но они производили потрясающе таинственное впечатление на верующих, и оттого, копируя их священные формы за пределами храмового места, их «разглашали», т. е. оскверняли. Сюда: *A. Dieterich,* Kl. Schr. (1911), S. 414 ff.

там рассказывалась, а в таящемся за ней, символическом, глубоко воспринятом и прочувствованном зрителями культовом действе. С этим элементом негомеровской раннеантичной религии* связывался элемент мужицкий: бурлескные — фаллические, дифирамбические — сцены на весенних празднествах, посвященных Деметре и Дионису. Из животных плясок** и сопроводительного пения развился трагический хор, который противостоит актеру, «вестнику» Феспида (534).

Собственно трагедия выросла из торжественного причитания над покойником, тренодии (naenia). Из веселой игры на Дионисовых празднествах — бывших также праздником душ — был однажды вытеснен хоровой плач с драмой сатиров в финале. В 494 году Фриних поставил «Взятие Милета», представляющее собой не историческую драму, а плач жительниц Милета, за что был строго наказан, так как напомнил о страдании города. Лишь введение второго актера Эсхилом придало античной трагедии завершенный вид: для плача, как *наперед заданной* темы, подбирается зримое изображение великого человеческого страдания, как *наличного* мотива. Фабула, разыгрываемая на переднем плане (μῦθος), не есть само «действо», но только повод к песнопениям хора, которые как после, так и до составляют собственно tragoidia. При этом совершенно безразлично, рассказывается ли событие или исполняется. Зритель, торжественно настроенный, чувствовал в патетических словах намеки на себя и свою судьбу. *В нем* и свершается перипетия, представляющая собой действительную цель священных сцен. Литургический плач над бедствиями рода человеческого, окруженный сообщениями и рассказами, всегда оставался центром тяжести целого. Яснее всего это видно в Прометее, Агамемноне и Царе Эдипе. Но вот же высоко над плачем возносится*** величие страдальца, его возвышенная поза, его ἦθος, разыгрываемый в мощных сценах между хоровыми партиями. Темой оказывается не свершитель героических деяний, в груди которого растет и сокрушается воля к противостоянию чуждым силам или демонам, а безвольный страстотерпец, чье соматическое существование — без глубоких на то оснований, должны мы добавить,— подвергается уничтожению. Эсхилова трилогия о Прометее начинается именно там,

* Т. 2, с. 343 сл.

** Сатиры были козлами; Силен, как заводила плясок, носил лошадиный хвост; но птицы, лягушки и осы Аристофана, возможно, указуют и на другие облачения.

*** Это случилось в то же самое время, когда пластика в лице Поликлета одержала верх над фресковой живописью: ср. с. 461 сл.

где Гёте, должно быть, завершил бы ее. Безумие короля Лира есть *следствие* трагического действия. Аякс Софокла, напротив, еще до *начала* драмы *теряет рассудок* по воле Афины. Такова разница между характером и просто подвижной фигурой. В самом деле, страх и сострадание, как это описывает Аристотель, оказываются неизбежным действием античных трагедий на античного, и *только* на античного, зрителя. Это сразу же становится ясным, если обратить внимание на то, какие сцены считаются им наиболее эффектными, именно: сцены внезапных превратностей счастья и сцены узнавания. К первым относится прежде всего впечатление φόβος (ужас), ко вторым — ἔλεος (умиление). Чаемый катарсис может быть прочувствован только из жизненного идеала атараксии. Античная «душа» есть чистое настоящее, чистое σῶμα, неподвижное точечное бытие. Страшнее всего, когда это бытие теряет свою надежность вследствие зависти богов, слепой случайности, которая неразборчиво, подобно молнии, может разразиться над каждым. Она подрывает корни античной экзистенции, тогда как фаустовского, дерзающего на все человека она же только и побуждает к жизни. И вот — видеть в себе *разрешение* этого, как если бы на фоне грозовых туч, темными толщами скопившихся на горизонте, снова прорезалось солнце, глубокое чувство радости при виде любимого величественного жеста, вздох облегчения измученной мифической души, наслаждение вновь обретенным равновесием,— это и есть катарсис. Но он имеет предпосылкой некое жизнечувствование, которое нам абсолютно чуждо. Само слово едва ли поддается переводу на наши языки и в наших ощущениях. Понадобились все эстетические тщания и произвол эпохи барокко и классицизма с их фоном безудержного благоговения перед античными книгами, чтобы навязать нам этот душевный фундамент также и для нашей трагедии,— при всем том, что воздействие последней оказывается как раз противоположным, ибо она не освобождает от пассивных, статичных переживаний, а вызывает к жизни, возбуждает и обостряет активные, динамичные и пробуждает исконные чувствования энергичного человеческого бытия — жестокость, радость напряжения, опасности, насилия, победы, преступления, блаженство победителя и разрушителя,— чувства, которые дремлют в глубинах северной души со времен викингов, деяний Гогенштауфенов и крестовых походов. *Таково* воздействие Шекспира. Грек не выдержал бы Макбета; прежде всего он не понял бы смысла этого мощного биографического искусства с его тенденцией направления. Образы, подобные Ричарду III, Дон-Жуану, Фаусту, Михаэлю Кольхасу, Голо, неантичные с головы до пят, пробуждающие не

сострадание, а глубокую странную зависть, не страх, а загадочное наслаждение мучениями, гложущее желание совершенно иного со-страдания, разглашают нам сегодня, когда фаустовская трагедия окончательно угасла даже в своей позднейшей, немецкой форме, постоянные мотивы космополитической литературы Западной Европы, которую можно было бы сравнить с соответствующей александрийской литературой; в «нервотреплющих» авантюрных и детективных историях и напоследок в кинодраме, которая безусловно заменяет позднеантичный мим, явственно ощущается остаток неукротимой фаустовской ностальгии победителя и первооткрывателя.

Этому вполне соответствует аполлонический и фаустовский вид сцены, являющийся необходимым условием законченности художественного произведения в том виде, как оно было задумано поэтом. Античная драма — слепок пластики, группа патетических сцен рельефообразного характера, некий смотр исполинских марионеток перед плоско замыкающейся задней стеной театра *. Это единственный в своем роде величественно ощущаемый жест, между тем как скудные события фабулы скорее торжественно демонстрируются, чем исполняются. Техника западной драмы требует противоположного: непрерывной подвижности и строгого устранения недостаточно действенных, статичных моментов. Знаменитые три единства места, времени и действия, каковыми их не сформулировали, а бессознательно выработали в Афинах, *перефразируют тип античной мраморной статуи*. Но тем самым они незаметным образом характеризуют и жизненный идеал античного человека, связанного с полисом, с чистым настоящим, с жестом. Смысл всех этих единств в *отрицании*: отрицается пространство, не признается настоящее и будущее, отклоняются все душевные связи с отдаленным. Можно было бы обобщить их в слове «атараксия». И не надо путать этих требований с поверхностно схожими требованиями в драме романских народов. Испанский театр XVI столетия подчинился гнету «античных» правил, но очевидно, что кастильское достоинство эпохи Филиппа II принимало их, отнюдь не зная или даже не желая знать исконного смысла этих правил. Великие испанцы, прежде всего Тирсо де Молина, создали «три единства» барокко, но не в функции метафизических отрицаний, а просто в качестве

* Внутренне созерцаемый вид сцены трех великих трагиков допускает, должно быть, сравнение с историко-стилистической последовательностью фронтонов Эгины, Олимпии и Парфенона.

выражения аристократических придворных нравов, и Корнель, смышленый воспитанник испанской грандецца, именно в этом значении позаимствовал их оттуда. Так начались все злоключения. Флорентийское подражание безмерно чтимой античной пластике, которую никто не понимал в ее последних предпосылках, не могло ничего испортить, ибо к тому времени уже не существовало северной пластики, которая могла бы быть испорчена. Но существовала возможность мощной, чисто фаустовской трагедии, полной непредвиденных форм и дерзаний. И если она так и *не* проявилась, если германской драме, несмотря на все величие Шекспира, так и не удалось преодолеть до конца заколдованный круг ложно понятой конвенции, то виною тому была слепая вера в авторитет Аристотеля. Чем бы могла стать драма барокко под впечатлениями рыцарской эпики, пасхальных представлений и мистерий готики и при непосредственной близости к ораториям и пассионам церковной музыки, если бы никогда ничего не слыхали о греческом театре! Трагедия, рожденная из духа контрапунктической музыки, не связанная нелепыми в этом случае узами пластики, сценическая поэзия, которая от Орландо Лассо и Палестрины и рядом с Генрихом Шютцем, Бахом, Генделем, Глюком, Бетховеном совершенно свободно развивалась бы в самостоятельную и чистую форму,— вот какая открывалась возможность и вот что осталось неосуществленным [264]. Только счастливому случаю гибели всей эллинской фресковой живописи обязаны мы внутренней свободой нашей масляной живописи.

6

Ситуация не исчерпывалась тремя единствами. Аттическая драма требовала вместо мимики застывшую маску — она, стало быть, запрещала душевную характеристику, подобно тому как запрещали демонстрацию иконических статуй. Она требовала котурнов и превышавшей человеческий рост фигуры, обмотанной со всех сторон до невозможности передвигаться, с волочащимися по земле одеяниями — и устраняла таким образом индивидуальность явления. Она требовала, наконец, монотонно звучащего сквозь трубчатое отверстие маски речитатива.

Голый текст, как мы его сегодня *читаем* — не без незаметного привнесения в него духа Гёте и Шекспира и всей нашей силы перспективного зрения,— дает лишь крохотное

представление о более глубоком смысле этой драмы. Античные произведения искусства созданы исключительно для античного глаза, и притом глаза телесного. Только чувственная форма исполнения вскрывает их исконные тайны. И тут мы замечаем черту, которая могла бы показаться невыносимой на фоне всякой подлинной трагики фаустовского стиля: постоянное присутствие хора. Хор — это пратрагедия, ибо без него был бы невозможен ἦθος. Характером каждый наделен сам по себе; осанка дается лишь в соотнесенности с другими.

Этот хор, как множество, как идеальная оппозиция к уединенному задушевному человеку, к монологу западной сцены, хор, который всегда присутствует, перед которым разыгрываются все «разговоры с самим собой», который уже и в самом образе сцены изгоняет страх перед безграничностью и пустотой,— вполне аполлоничен. Самонаблюдение в форме *публичного* акта, пышный плач на публику вместо страданий в одинокой каморке (— «кто в жизни целыми ночами, стеня, на ложе не сидел» — [265]), слезообильный жалобный вопль, наполняющий целый ряд драм, вроде Филоктета и Трахинянок, невозможность оставаться одному, дух полиса, вся женственность этой культуры, выдающая себя в идеальном типе Аполлона Бельведерского, обнаруживаются в символе хора. По сравнению с этим родом драмы драмы Шекспира представляют собой один сплошной монолог. Даже диалоги, даже групповые сцены дают почувствовать чудовищную *внутреннюю* дистанцию, разделяющую этих людей, каждый из которых по сути говорит лишь с самим собой. Ничто не в силах устранить эту душевную отдаленность. Мы чувствуем ее в Гамлете, как и в Тассо, в Дон-Кихоте, как и в Вертере, но уже в Парцевале Вольфрама фон Эшенбаха она проявилась во всей своей бесконечности; здесь и пролегает водораздел между западной поэзией и античной. Вся наша лирика, от Вальтера фон дер Фогельвейде вплоть до Гёте, вплоть до лирики умирающих мировых городов, монологична; античная лирика есть лирика в хоре, лирика перед свидетелями. Одна воспринимается внутренне, в бессловесном чтении, как неслышимая музыка, другая декламируется публично. Одна принадлежит безмолвному пространству — как книга, которая повсюду дома, другая — площади, на которой она и вызвучивается.

Оттого искусство Феспида, несмотря на то, что Элевсинские мистерии и фракийские празднества эпифании Диониса свершались в ночное время, с внутренней необходимостью превращается в сцену, разыгрываемую до полудня и при

полном солнечном свете. Напротив, из западных народных представлений и инсценировок страстей Христовых, которые произошли из проповеди с распределенными ролями и исполнялись поначалу клириками в церкви, а позднее и мирянами на открытых площадях, притом поутру в дни больших церковных празднеств (кирмесов), незаметно сложилось искусство вечера и ночи. Уже во времена Шекспира театральные представления происходили в предвечерние часы, и эта мистическая тенденция, стремящаяся приблизить художественное произведение к свойственной ему яркости изображения, достигла своей цели во время Гёте. Всякое искусство, всякая культура вообще имеют свой знаменательный час дня. Музыка XVIII столетия есть искусство темноты, когда пробуждается внутреннее око; аттическая пластика — искусство безоблачного света. Как глубоко простирается эта связь, свидетельствует готическая пластика с окутывающими ее вечными сумерками и ионийская флейта, инструмент яркого полудня. Свеча утверждает, солнечный свет отрицает пространство на фоне вещей. Ночами мировое пространство побеждает материю, в полуденном свете близлежащие вещи отрицают далекое пространство. Так отличается аттическая фреска от северной масляной живописи. Так Гелиос и Пан стали античными символами, а звездное небо и вечерняя заря — фаустовскими. Также и души умерших блуждают среди ночи, в особенности в двенадцать длинных ночей, следующих за Рождеством. Античные души принадлежали дню. Еще древняя церковь говорила о δωδεκαήμερον, двенадцати святочных днях; с пробуждением западной культуры отсюда вышло «двенадцатиночье».

Античная вазовая и фресковая живопись — это еще никем не было замечено — не знает времени дня. Тень не отмечает стояния солнца, небо не усеяно созвездиями; нет ни утра, ни вечера, ни весны, ни осени; здесь царит чистая *вневременная яркость* *. Коричневый тон классической масляной живописи с такой же самоочевидностью оборачивается чем-то прямо противоположным: воображаемой, не зависящей от часа темнотой, доподлинной атмосферой фаустовского душевного пространства. Это выглядит тем более значительным, что объем изображения с самого же начала силится передать ландшафт в свете времени дня и года, стало быть,

* Следует подчеркнуть еще раз: эллинистическая «светотенная живопись» Зевксиса и Аполлодора моделирует отдельные тела, так что ее воздействие на глаз оказывается пластическим. Ей совершенно чуждо трактовать тень как проекцию освещенного пространства. Тело «оттенено», но оно не отбрасывает никакой тени.

исторически. Но все эти утренние сумерки, облака на вечернем небе, последняя яркость над гребнем далекого горного хребта, комната, освещенная мерцающей свечой, весенние луга и осенние леса, длинные и короткие тени зарослей и пахотных борозд все же пронизаны смягченной темнотой, порожденной отнюдь *не* ходом небесных светил. Вечная ясность и вечные сумерки разделяют фактически античную и западноевропейскую живопись, античную и западноевропейскую сцену. И не вправе ли мы также назвать евклидову геометрию математикой дня, а анализ — математикой ночи?

Перемена сцены, являющаяся для греков, несомненно, своего рода профанирующим кощунством, оказывается для нас почти религиозной потребностью, требованием нашего мирочувствования. В постоянстве сцены у Тассо есть что-то языческое. Мы *внутренне* нуждаемся в драме, исполненной перспектив и далеких фонов, в сцене, упраздняющей все чувственные преграды и втягивающей в себя весь мир. Шекспир, год рождения которого совпал со смертью Микеланджело, а уход от творчества — с появлением на свет Рембрандта, достиг максимума бесконечности, страстного преодоления всякого рода статической связанности. Его леса, моря, улочки, сады, поля битв лежат в далях, в безграничном. Годы пролетают, как минуты. Безумный Лир между шутом и свихнувшимся нищим в бурю среди ночной вересковой степи, Я, затерявшееся в глубочайшем одиночестве в пространстве,— вот что такое фаустовское жизнечувствование. Мостом, прокинутым отсюда к внутренне увиденным и прочувствованным ландшафтам уже венецианской музыки около 1600 года, служит то обстоятельство, что подмостки елисаветинской эпохи *лишь намекают* на это, тогда как духовное зрение по этим скудным признакам набрасывает картину мира, в которой разыгрываются сцены, постоянно вторгающиеся в отдаленные события и немыслимые на античных подмостках. Греческая сцена никогда не оборачивается ландшафтом; она есть вообще ничто. Можно назвать ее самое большее постаментом движущихся статуй. Фигурами исчерпывается все, как в театре, так и на фреске. Если мы отказываем античному человеку в чувстве природы, то фаустовское чувство приковано к пространству, а значит, и к ландшафту, поскольку он есть пространство. Античная природа — это *тело,* и нужно лишь однажды погрузиться в этот способ чувствования, чтобы внезапно осознать, какими глазами прослеживал грек подвижный мускульный рельеф обнаженного тела. *Это* и было его живой природой, а вовсе не облака, звезды и горизонт.

7

Но все чувственно-близлежащее общедоступно. Оттого среди всех существовавших до сих пор культур античная культура в проявлениях своего жизнечувствования оказалась наиболее популярной, а западная — наименее популярной. Общедоступность есть признак творения, которое с первого же взгляда любого зрителя поступается всеми своими тайнами; творения, смысл которого воплощается в наружности и поверхности. Общедоступно в каждой культуре то, что сохранилось неизменным из состояний и структур первобытного человечества, что человек осваивает, развиваясь, с детских лет, не будучи вынужден *завоевывать* себе нового способа рассмотрения, вообще все то, что *не* должно быть завоевано, что дается само собой, что непосредственно обнаруживается в чувственно данном, а не то, что может быть лишь означено через чувственно данное и найдено — немногими, а при известных условиях и вовсе единицами. Существуют исконно народные воззрения, произведения, люди, ландшафты. Каждая культура имеет свою совершенно определенную степень эсотерики или популярности, которая свойственна всем ее достижениям, поскольку они обладают символическим значением. Общедоступное упраздняет различие между людьми, относящееся к объему и глубине их душевной жизни. Эсотерика подчеркивает и усиливает его. Наконец, обращаясь к изначальному переживанию глубины пробуждающегося к самосознанию человека и тем самым к прасимволу его существования и стилю окружающего его мира, мы видим: с прасимволом телесного связано чисто популярное, *«наивное»,* с символом бесконечного пространства — подчеркнуто непопулярное взаимоотношение между *творениями* культуры и *людьми* соответствующей культуры.

Античная геометрия — геометрия ребенка, геометрия профана. Евклидовы элементы геометрии еще и сегодня используются в Англии в качестве школьного учебника. Обыденное сознание будет всегда считать ее единственно правильной и истинной. Все прочие типы естественной геометрии, которые возможны и найдены нами путем напряженнейшего преодоления популярной видимости, понятны только кругу профессиональных математиков. Знаменитые четыре элемента Эмпедокла являются достоянием каждого наивного человека и его «прирожденной физики». Представление об изотопных элементах, развитое в сфере радиоактивных исследований, едва ли уже доступно ученым из соседних научных областей.

Вся античность обозрима *одним* взглядом, будь то дорический храм, статуя, полис, культ богов; в ней нет задних планов и тайн. Сравним же после этого фасад какого-нибудь готического собора с Пропилеями, гравюру с вазовой росписью, политику афинского народа с современной кабинетной политикой. Вспомним, что каждое наше эпохальное творение поэзии, политики, науки вызывало к жизни целую литературу разъяснений, с весьма сомнительными успехами в придачу. Скульптуры Парфенона существовали для каждого эллина, музыка Баха и его современников была музыкой для музыкантов. Среди нас есть тип знатока Рембрандта, знатока Данте, знатока контрапунктической музыки, и Вагнеру — с полным правом — ставят в упрек то, что круг вагнерианцев мог чересчур расшириться и что слишком малая часть его музыки остается доступной *только* искусным музыкантам. Но вообразить себе группу знатоков Фидия? Или даже знатоков Гомера? Здесь нам становится понятным целый ряд явлений, как симптомов западного жизнечувствования, которые мы до сих пор склонны были с моральнофилософской или, точнее, с мелодраматической точки зрения толковать как проявления общечеловеческих тупостей. «Непонятый художник», «умирающий с голоду поэт», «осмеянный изобретатель», мыслитель, «который будет понят лишь в веках» — вот типы эсотерической культуры. В основе этих судеб лежит пафос дистанции, в котором сокрыта тяга к бесконечному и, значит, воля к власти. Они столь же необходимы в рамках фаустовского человечества, притом со времен готики и вплоть до современности, сколь и немыслимы среди аполлонических людей.

Все высокие творцы Запада в своих исконных замыслах были от начала до конца доступны лишь малому кругу. Микеланджело сказал, что его стиль имеет своим призванием выращивать дураков. Гаусс в течение тридцати лет замалчивал свое открытие неевклидовой геометрии, страшась «крика беотийцев». Великих мастеров готической кафедральной пластики сегодня только начинают выделять из общего числа. Но это относится к каждому живописцу, каждому государственному мужу, каждому философу. Сравним мыслителей обеих культур, Анаксимандра, Гераклита, Протагора с Джордано Бруно, Лейбницем или Кантом. Подумаем о том, что ни один из немецких поэтов, вообще заслуживающих упоминания, не может быть понят заурядным человеком и что ни на одном западном языке не существует произведения, которое обладало бы гомеровским уровнем и вместе гомеровской простотой. Песнь Нибелунгов — неприступная и замкнутая поэзия, а понимание Данте, по крайней мере

в Германии, редко оказывается чем-то бóльшим, чем литературная поза. Чего никогда не было в античности, то всегда встречалось на Западе: изысканная форма. Целые эпохи, вроде провансальской культуры и рококо, в высшей степени исключительны и неприступны. Их идеи, их язык форм реальны только для малочисленного класса высших людей. Как раз то обстоятельство, что Ренессанс, это мнимое возрождение отнюдь не изысканной, отнюдь не разборчивой в выборе своей публики античности, не составляет тут исключения, что он сплошь и рядом был созданием определенного *круга* и *отдельных* избранных умов, вкусом, заведомо уклоняющимся от толпы, что, напротив, народ Флоренции взирал на все это с равнодушием, удивлением или раздражением, а при случае (как, скажем, в случае Савонаролы) с удовольствием разбивал и сжигал шедевры, доказывает, как далеко заходит эта душевная отчужденность. Ибо аттической культурой обладал *каждый* гражданин. Она никого не исключала и оттого вообще не знала *различия между глубоким и плоским*, которое для нас имеет решающее значение. Популярны и плоски для нас разменные понятия в искусстве, как и в науке; для античных людей они не таковы. «Поверхностные из глубины» — так Ницше назвал однажды греков[266].

Рассмотрим же в этом контексте наши науки, которые все без исключения имеют, наряду с элементарными начальными основаниями, «высшие», непонятные профану области — еще один символ бесконечности и энергии направления. Сегодня в мире сыщется в лучшем случае тысяча человек, для которых пишутся последние главы теоретической физики. Некоторые проблемы новейшей математики доступны лишь гораздо более узкому кругу. Все популярные науки являются в наше время заведомо обесцененными, неудачными, поддельными науками. У нас есть не только искусство для художников, но и математика для математиков, политика для политиков — о чем profanum vulgus[267] читателей газет не имеет никакого представления*, тогда как античная политика ни разу не выходила за черту духовного горизонта агоры, — религия для «религиозного гения» и поэзия для философов. Можно измерять начинающийся упадок западной науки, явственно уже ощутимый, по одной только потребности действовать в ширину; то, что строгая эсотерика эпохи барокко воспринимается как нечто гнетущее, свидетельству-

* Огромная масса социалистов сразу же перестала бы быть таковой, если бы хоть отдаленно смогла понять социализм тех девяти или десяти людей, которые сегодня понимают его во всех его крайних исторических последствиях.

ет об упадке сил и ослаблении чувства дистанции, благоговейно *признающего* эти границы. Немногие науки, сохраняющие еще и сегодня всю тонкость, глубину и энергию своих умозаключений и выводов и не затронутые фельетонизмом — их и вовсе не много: теоретическая физика, математика, католическая догматика, пожалуй, еще и юриспруденция,— обращены к узкому избранному кругу знатоков. *Но именно знаток, как и его противоположность, профан, отсутствуют в античности, где каждый знает всё.* Для нас эта *полярность* знатока и профана имеет значение большого символа, и, где начинается спад напряженности этой дистанции, там угасает фаустовское жизнечувствование.

Указанная взаимосвязь позволяет сделать в отношении последних продвижений западного научного поиска — стало быть, в отношении ближайших двух, возможно даже неполных двух, столетий — следующий вывод: чем больше будет расти присущая мировым городам пустота и тривиальность ставших публичными и «практичными» искусств и наук, тем строже сомкнется в совершенно узкий круг посмертный дух культуры, работая там, без какой-либо связи с общественностью, над мыслями и формами, которые смогут иметь какое-то значение только для крайне малого числа привилегированных людей.

8

Ни одно античное произведение искусства не ищет связи со зрителем. Это значило бы утверждать бесконечное пространство, в котором теряется отдельное произведение, и утверждать его как раз с помощью языка форм последнего, втягивая его самого в действие. Аттическая статуя есть совершенно евклидовское тело, вневременное и ни с чем не связанное, полностью замкнутое в себе. Она молчит. Она лишена взгляда. *Она ничего не знает о зрителе.* В противовес пластическим образованиям всех прочих культур она существует только для себя, никак не включаясь в более значительный архитектонический порядок, и столь же независимо стоит она *возле* античного человека, тело возле тела. Он ощущает просто ее *близость,* а не ее притесняющую власть, не ее пронизывающее пространство действие. Так проявляется аполлоническое жизнечувствование.

Пробуждающееся магическое искусство тотчас же вывернуло наизнанку смысл этих форм. Глаза статуй и портретов константиновского стиля, большие и неподвижные, устремлены на зрителя. Они репрезентируют высшую из обеих

субстанций души: пневму. Античность ваяла глаз слепым; теперь просверливается зрачок, и глаз, неестественно увеличенный, вперяется в пространство, которое в аттическом искусстве он не признавал за существующее. В античной фресковой росписи головы были обращены друг к другу; теперь, в мозаиках Равенны и даже в рельефах древнехристианско-позднеримских саркофагов, они все повернуты к зрителю и устремлены на него одухотворенным взором. Таинственно-проникновенное воздействие на расстоянии переходит, совершенно неантичным образом, из мира художественного произведения в сферу зрителя. Еще в раннефлорентийских и раннерейнских изображениях на золотом фоне можно ощутить нечто от этой магии.

А теперь рассмотрим западную живопись, начиная с Леонардо, когда она достигает полного осознания своего назначения. Как понимает она *единое* бесконечное пространство, к которому принадлежат уже и произведение, и зритель, представляющие собой чистые центры тяжести пространственной динамики? Полное фаустовское жизнечувствование, страсть третьего измерения овладевают формой «картины», красочно обработанной поверхности, и неслыханным образом преображают ее. Картина не замыкается в себе, она не обращается к зрителю; *она втягивает его в свою сферу.* Ограниченный рамой вырез — панорамный образ, точное подобие сценической картины — представляет собой само мировое пространство. Передний план и задний план утрачивают свою вещественно-близостную тенденцию и служат раскрытию, а не демаркации. Далекие горизонты углубляют картину в бесконечность; красочная обработка близлежащего растворяет идеальную преграду поверхности картины и расширяет пространство картины настолько, что и зритель оказывается втянутым в него. Не он выбирает позицию, с которой картина производит наиболее благоприятное впечатление; сама картина указует ему место и дистанцию. Пересечения рамой, делающиеся с 1500 года все более частыми и смелыми, обесценивают также боковые границы. Эллинский зритель, рассматривавший полигнотовскую фреску, стоял *перед* картиной. Мы «погружаемся» в картину, т. е. втягиваемся в нее силою обработки пространства. Так создается единство мирового пространства. В этой проявленной через картину во все стороны бесконечности господствует отныне западная перспектива *, и путь от нее ведет к пониманию нашей астрономической картины мира с ее страстным проницанием бесконечных пространственных далей.

* С. 412 сл.

Аполлонический человек никогда и не *желал* замечать обширности мирового пространства; все его философские системы совокупно умалчивают о нем. Им известны только проблемы осязаемо действительных вещей, а с тем, что находится «между вещами», не связано ничего положительного и значительного. Они принимают земной шар, на котором стоят и который даже у Гиппарха опластован прочным небосводом, за весь непосредственно данный мир, и на того, кто все еще способен видеть здесь глубочайшие и сокровеннейшие мотивы, ничто не производит более странного впечатления, чем постоянно возобновляемые попытки на такой теоретический лад соподчинить этот небесный свод земле, чтобы символическое преимущество последней никоим образом не было затронуто *.

Сравним с этим потрясение, пронзившее душу Запада при открытии Коперника, этого «современника» Пифагора, и глубокое благоговение, с каковым Кеплер открывал законы движения планет, казавшиеся ему непосредственным откровением Бога; как известно, он не дерзнул усомниться в том, что оно круговое, поскольку всякое другое представлялось ему символом гораздо более меньшего достоинства. Здесь вступало в свои права древненордическое жизнечувствование: тоска викингов по беспредельному. Это придает подлинно фаустовскому изобретению телескопа глубокий смысл. Проникая в пространства, закрытые для невооруженного глаза и оттого ограничивающие волю к власти над мировым пространством, он *расширяет* Вселенную, которой мы «обладаем». Подлинно религиозное чувство, охватывающее современного человека, когда он впервые осмеливается заглянуть в звездное пространство, чувство власти, равновеликое тому, которое силятся пробудить величайшие трагедии Шекспира, показались бы Софоклу верхом святотатства.

Именно поэтому следует знать, что отрицание «небесного свода» проистекает не из чувственного опыта, а из определенного *решения*. Современные представления о сущности наполненного звездами пространства или, говоря осторожнее, означенной световыми сигналами протяженности отнюдь не покоятся на достоверном знании, поставляемом нам глазом при посредстве телескопа, ибо через телескоп мы созерцаем лишь маленькие светлые диски различной величины. Фотографическая пластинка дает крайне неадекватную картину, не *более отчетливую,* а *иную,* и понадобилось бы заведомо переистолковать обе картины с помощью множества довольно рискованных гипотез, т. е. гипотетически измышленных символических элементов вроде расстояния, величины и движения, чтобы получить требуемую нами замкнутую картину мира. Стиль этой картины соответствует стилю нашей души. В действительности нам неизвестно, насколько различной является излучаемая звездами энергия и варьируется ли она в различных направлениях; мы не знаем, изменяется ли свет в огромных пространствах, уменьшается ли он и угасает ли. Не знаем мы и того, сохраняют ли значимость наши земные представления о сущности света со всеми дедуцируемыми отсюда теориями и законами за пределами земной поверхности. То, что мы «видим», суть просто *световые сигналы*; то, что мы «понимаем», суть символы нас самих.

Пафос коперниканского мироосознания, который принадлежит исключительно нашей культуре и — я рискую высказать утверждение, кажущееся еще и сегодня парадоксальным,— тотчас же обернулся бы и обернется-таки *насильственным забвением этого открытия,* стоит только ему показаться угрожающим для души будущей культуры *, этот пафос зиждется на уверенности, что отныне космос лишен телесно-статического начала, символического перевеса пластического *тела земли.* До этого небо, которое равным образом мыслилось или, по крайней мере, ощущалось как субстанциальная величина, находилось по отношению к земле в полярном равновесии. Теперь Вселенной владеет *пространство*; «мир» означает пространство, а созвездия едва ли представляют собой нечто большее, чем математические точки, крохотные шарики в неизмеримом, материальность которых никак уже не связана с мирочувствованием. Демокрит, который хотел и должен был во имя аполлонической культуры положить здесь телесные границы, измыслил себе слой крючковатых атомов, замыкающий космос, как кожа. Напротив, наш никогда не утоленный голод ищет все новых мировых далей. Система Коперника, прежде всего усилиями Джордано Бруно, видевшего тысячи таких парящих в беспредельном систем, претерпела в столетия барокко неизмеримое расширение. Мы «знаем» сегодня, что сумма всех солнечных систем — порядка 35 миллионов — образует замкнутую звездную систему, имеющую, как это доказано, конечный характер ** и предстающую в форме эллипсоида вращения, экватор которого приблизительно совпадает с полосой Млечного пути. Целые сонмы солнечных систем, подобно стаям перелетных птиц, проносятся сквозь это прост-

* С. 219 сл.

* Т. 2, с. 361 прим.

** Ближе к краям число новоявленных звезд с усилением телескопа быстро уменьшается.

ранство в одинаковом направлении и с одинаковой скоростью. Один такой рой, апекс которого расположен в созвездии Геркулеса, образует наше Солнце с яркими звездами Капелла, Вега, Альтаир и Бетельгейзе. Ось громадной системы, середина которой в настоящее время не так уж отдалена от нашего Солнца, принимается равной 470 миллионам расстояний Земли от Солнца. Ночное звездное небо дает нам одновременно впечатления, возникновение которых во времени находится на расстоянии в 3700 лет; таков путь, преодолеваемый светом от крайних границ до Земли. В картине истории, развертывающейся перед нашими глазами, это соответствует промежутку времени, простирающемуся вспять над всей античной и арабской культурой вплоть до кульминационной точки египетской культуры, до эпохи 12-й династии. Этот аспект — я повторяю: *картина,* а не опыт — величествен для фаустовского духа*; аполлонический дух воспринял бы его как нечто ужасное, как полное уничтожение глубочайших предпосылок своего существования. Отождествление окончательной границы всего для нас ставшего и непосредственно данного с краями звездного тела показалось бы ему спасением. У нас же с глубочайшей необходимостью возникает непреложный новый вопрос: существует ли нечто *вне* этой системы? Существуют ли *множества* таких систем, удаленных на расстояния, по сравнению с которыми зафиксированные здесь измерения являются необыкновенно маленькими? Для чувственного опыта абсолютный предел выглядит достигнутым; ни свет, ни гравитация не могут обнаружить никаких признаков существования сквозь эти скопления пустых пространств, являющихся для нас просто *логической неизбежностью.* Но душевная страстность, потребность безостаточного осуществления в символах идеи нашего существования *страдает* от этой границы, положенной нашим чувственным восприятиям.

9

Вследствие этого древненордические племена, в первозданной душе которых уже начинало шевелиться фаустовское начало, еще в глубокой древности изобрели *парусное*

* Упоение большими числами представляет собой характерное переживание, знакомое только человеку Запада. В современной цивилизации именно этот символ, страсть к гигантским суммам, бесконечно большим и бесконечно малым измерениям, к рекордам и статистикам, играет необыкновенную роль.

мореплавание, освобождавшее их от суши*. Египтянам был известен парус, но они извлекали из него только выгоду экономии труда. Они продолжали, как и раньше, плыть на веслах вдоль берегов в Пунт и Сирию, так и не восприняв *идею* плавания в открытом море с заключенными в ней моментами освобождения и символики. Ибо парусное мореплавание преодолевает евклидовское понятие суши. В начале XIV столетия почти одновременно — притом одновременно с возникновением масляной живописи и контрапункта! — изобретаются *порох и компас,* стало быть, *дальнобойное оружие* и *дальнее плавание,* изобретения, которые с глубокой необходимостью были совершены и в рамках китайской культуры. То был дух викингов, Ганзы, дух первобытных народов, засыпáвших на широких равнинах могильные курганы как памятники одиноким душам — вместо домашних урн с прахом у эллинов, — который отпускал в открытое море на горящих кораблях своих умерших королей: потрясающий символ темной ностальгии по беспредельному, которая к 900 году, в момент, когда западная культура начала возвещать о своем рождении, гнала их на крохотных лодках к берегам Америки, тогда как практикуемое уже египтянами и карфагенянами плавание вокруг Африки оставило античное человечество совершенно равнодушным. Насколько статуарным оказывалось его существование также и по части средств сообщения, подтверждается тем фактом, что известие о первой Пунической войне, одной из самых страшных войн античной истории, дошло до Афин из Сицилии в форме темных сплетен. Даже души греков были собраны в Аиде, как неподвижные теневые изображения (εἴδωλα), лишенные силы, желаний и ощущений. Северные души присоединялись к «диким полчищам», неустанно носящимся в воздушных пространствах.

* Оно простиралось во 2-м дохристианском тысячелетии от Исландии и Северного моря через мыс Финистерре к Канарским островам и Западной Африке, память о чем сохранилась в греческих сказаниях об Атлантиде. Царство Тартесса, расположенное в устье Гвадалквивира, похоже, было центром этого курсирования. Ср. *L. Frobenius,* Das unbekannte Afrika, S. 139. В какой-то связи с этим должны были находиться и «морские народы», стаи викингов, которые после долгих миграций с Севера на Юг снова стали обтесывать суда в Черном или Эгейском море и со времен Рамсеса II (1292—1225) прорвались к Египту. Типы их судов на египетском рельефе совершенно отличаются от местных и финикийских, но, возможно, близки к тем, которые еще Цезарь обнаружил у венетов Бретани. Более поздний пример подобных продвижений дают варяги в России и Константинополе. Разъяснений относительно этих миграционных потоков можно, по-видимому, ожидать в скором времени [268].

На той же стадии культуры, которая отмечена открытиями испанцев и португальцев XIV века, имела место великая эллинская колонизация VIII дохристианского столетия. Но в то время как первые были охвачены авантюристической тоской по безмерным далям и всякого рода неизвестностям и опасностям, грек осторожно, шаг за шагом продвигался по проложенным финикийцами, карфагенянами и этрусками следам, и его любопытство нисколько не распространялось на то, что лежало по ту сторону Геркулесовых столбов или Суэцкого перешейка, несмотря на всю легкость доступа. В Афинах, несомненно, ходили слухи о пути в Северное море, в Конго, Занзибар, Индию; во времена Герона было известно местоположение южной оконечности Индии и Зондских островов, но к этому оставались столь же глухи, как и к астрономическим познаниям Древнего Востока. Даже когда нынешние Марокко и Португалия стали римскими провинциями, не возникло никакого морского сообщения через Атлантику, и Канарские острова по-прежнему оставались забытыми. Тоска Колумба оставалась так же чуждой аполлоническому духу, как и тоска Коперника. Эти столь одержимые наживой эллинские купцы испытывали глубокую метафизическую робость перед расширением их географического горизонта. Тут так же придерживались близости и переднего плана. Существование полиса, этого диковинного идеала государства, как статуи, было не больше чем прибежищем от «широкого мира» тех морских народов. И притом среди всех появлявшихся до этого культур античность была единственной, чья метрополия располагалась не на континентальной равнине, а по берегам архипелага и облегала море, как собственный центр тяжести. Несмотря на это, даже эллинизм с его тягой к техническому баловству* не мог освободиться от использования весел, удерживавших корабли вблизи берегов. Судостроительное искусство позволяло тогда — в Александрии — сооружать исполинские корабли 80-метровой длины, и в принципе дело шло к изобретению парового судна. Однако бывают открытия, исполненные пафоса большого и *необходимого* символа, обнаруживающие нечто глубоко сокровенное, и другие, представляющие собой просто игру ума. Паровое судно для аполлонического человека относится ко второму типу, для фаустовского — к первому. Только иерархическое место в целокупности макрокосма придает открытию и его применению характер глубины или поверхностности.

Открытия Колумба и Васко да Гамы расширили географический горизонт до безмерного: мировое море оказалось

* Т. 2, с. 621 сл.

в таком же отношении к материку, как мировое пространство к земле. Только теперь и произошла разрядка политического напряжения фаустовского мироосознания. Для грека Эллада была и оставалась существенной частью земной поверхности; с открытием Америки Запад стал провинцией в исполинском целом. С этого момента история западной культуры принимает *планетарный* характер.

У каждой культуры есть свое *собственное* понятие родины и отечества, трудно ощутимое, едва выразимое в слове, полное темных метафизических связей, но все-таки отмеченное недвусмысленной тенденцией. Античное чувство родины, чисто телесное и по-евклидовски привязывающее отдельного человека к полису*, противостоит здесь той загадочной ностальгии северянина, которая несет в себе что-то музыкальное, парящее и неземное. Античный человек ощущает как родину только то, что он может обозреть с крепостных стен своего родного города. Там, где кончается горизонт Афин, начинается чужое, вражеское, «отечество» других. Даже римлянин последнего периода республики никогда не понимал под patria Италию или Лациум, но всегда лишь Urbs Roma. Античный мир по мере своего созревания распадается на несметное количество локализованных отечеств, между которыми обнаруживается потребность телесного разделения в форме ненависти, никогда не проявляющейся с такой силой по отношению к варварам; и ничто не характеризует окончательное угасание античного и победу магического мирочувствования в этом направлении острее, чем предоставление прав римского гражданства всем провинциалам Каракаллой (212)**. Тем самым было упразднено античное, статуарное понятие гражданина. Существовала «империя», существовал, следовательно, и новый род принадлежности. Характерным предстает соответствующее римское понятие армии. В исконно античную эпоху «римской армии» в том смысле, как говорят о прусской армии, не было; были именно *армии*, т. е. части войск («войсковые тела»), определенные путем назначения легата как ограниченные и зримо присутствующие тела — exercitus Scipionis, Crassi, но не exercitus Romanus. Только Каракалла, фактически упразднивший упомянутым указом понятие civis Romanus и уничтоживший римскую государственную религию отождествлением городских божеств с чужими, создал ко всему прочему — неантичное, *магическое* — понятие *императорской армии*, *выявляющееся* в отдельных легионах,

* Сюда т. 2, с. 207 сл. и гл. IV в.
** Т. 2, с. 79.

тогда как древнеримские армии собственно ничего не *означали*, но просто чем-то *были*. Отныне на надписях выражение fides exercituum превращается в fides exercitus[269]; вместо телесно воспринимаемых отдельных божеств (Верности, Счастья легиона), которым легат приносил жертвы, выступил общий духовный принцип. Этот сдвиг значения произошел также и в чувстве отчизны у восточного человека императорской эпохи — *отнюдь не только у христианина*. Родина для аполлонического человека, поскольку в нем еще живы остатки его мирочувствования, есть в самом исконном телесном смысле земля, на которой выстроен его город. Можно будет вспомнить здесь о «единстве места» аттических трагедий и статуй. Для магического человека, христианина, перса, еврея, «грека» *, манихея, несторианца, магометанина, она нисколько не связана с географическими реалиями. *Для нас* она — неосязаемое единство природы, языка, климата, обычаев, истории; не земля, а «страна», не точечное настоящее, а историческое прошлое и будущее, не единство людей, богов и домов, а некоторая *идея*, уживающаяся с неустанным странничеством, с глубочайшим одиночеством и с той немецкой ностальгией по Югу, от которой гибли лучшие, начиная с саксонских императоров и вплоть до Гёльдерлина и Ницше.

Оттого фаустовская культура была в сильнейшей степени направлена на *расширение*, будь то политического, хозяйственного или духовного характера; она преодолевала все географически-материальные преграды; она стремилась, без какой-либо практической цели, лишь ради самого символа, достичь Северного и Южного полюсов; наконец, она превратила земную поверхность в одну колониальную область и хозяйственную систему. То, чего от Мейстера Экхарта до Канта взыскали все мыслители — подчинить мир, «как явление», властным притязаниям познающего Я,— то же от Оттона Великого до Наполеона делали все вожди. Безграничное было *исконной* целью их честолюбия: мировая монархия великих Салических императоров и Штауфенов, планы Григория VII и Иннокентия III, империя испанских Габсбургов, «в которой не заходило солнце», и тот самый империализм, из-за которого сегодня ведется далеко еще не законченная мировая война. Античный человек не мог быть завоевателем по внутренней причине, несмотря на поход Александра, который, будучи романтическим исключением, да и самим фактом внутреннего сопротивления участников, попросту

* Т. е. последователя синкретистических культов, ср. т. 2, с. 212 сл.

подтверждает правило. В карликах, русалках и кобольдах северная душа сотворила существа, которые с ненасытной тоской жаждут освободиться от связывающего их элемента, с той тоской по далям и просторам, которая совершенно неведома греческим дриадам и ореадам. Греки основали сотни поселений по прибрежной полосе Средиземного моря, но не сделали при этом ни одной попытки захватнически проникнуть в глубь материка. Поселиться вдали от берега значило бы упустить из виду родину; обосноваться же в *одиночестве*, сообразно идеалу, витавшему перед звероловами американских прерий, а задолго до того уже перед героями исландских саг, никак не отвечало возможностям античного типа человека. Зрелища, вроде переселения в Америку — каждый сам по себе, на свой страх и риск и с глубокой потребностью остаться одному,— испанских конкистадоров, потока калифорнийских золотоискателей, неукротимого желания свободы, одиночества, безмерной самостоятельности, гигантское отрицание так или иначе ограниченного чувства родины — все это есть нечто исключительно фаустовское. Такого не знает ни одна другая культура, даже китайская.

Эллинский переселенец подобен ребенку, хватающемуся за фартук матери: перебираться из старого города в новый, который со всеми своими согражданами, богами и обычаями есть точное подобие старого, иметь всегда перед глазами изъезженное всеми море; там продолжать вести на агоре привычное существование ξῷον πολιτικόν — дальше этого перемена сцен аполлонической жизни не смела заходить. Нам, не могущим обойтись, по крайней мере в плане общечеловеческого права и идеала, без права свободного передвижения и повсеместного проживания, это показалось бы худшим из рабств. С этой точки зрения и следует понимать легко поддающуюся лжетолкованию римскую экспансию, которая не имеет ничего общего с расширением *отечества*. Она точно придерживается границ той области, которая уже находилась во владении культурных людей и теперь досталась им как добыча. О династических планах мирового господства в стиле Гогенштауфенов или Габсбургов, об империализме, допускающем сравнения с современностью, ни разу не было и речи. Римляне не сделали ни одной попытки проникнуть во внутреннюю Африку. Свои позднейшие войны они вели только в целях *обеспечения* своих владений, без честолюбия, без символического стремления к расширению, и без всякого сожаления они смирились с утратой Германии и Месопотамии.

Если мы обобщим все это: аспект звездных пространств, до которых расширилась коперниканская картина мира,

покорение земной поверхности западными людьми вслед за открытием Колумба, перспективу масляной живописи и трагической сцены и одухотворенное чувство родины; если мы прибавим к этому цивилизованное пристрастие к быстрым средствам сообщения, покорение воздуха, путешествия к Северному полюсу и восхождения на почти недосягаемые вершины гор, то из всего этого возникает прасимвол фаустовской души, безграничное пространство, в качестве производных которого мы и должны понимать особые, сугубо западноевропейские в этой своей форме структуры мифа души: «волю», «силу» и «действие».

II. Буддизм, стоицизм, социализм

10

Таким образом, наконец, становится понятным *феномен морали** — как духовной интерпретации жизни самой жизнью. Здесь достигнута вершина, с которой оказывается возможным свободно обозреть эту обширнейшую и сомнительнейшую из всех областей человеческого размышления. Но именно здесь-то и нужна та самая объективность, до которой еще никто не снисходил в строгом смысле. Чем бы ни была мораль на первый взгляд, *анализ* ее не может быть сам частью морали. Не то, что мы *должны* делать, к чему *должны* стремиться, как *должны* оценивать, приводит нас к проблеме, а понимание того, что уже сама постановка вопроса по своей форме является симптомом исключительно западного мирочувствования.

Западноевропейский человек, каждый без исключения, находится в данном случае под влиянием чудовищного оптического обмана. Все *требуют* чего-то от других. Слова «ты должен» произносятся с полным убеждением, что здесь действительно можно и до́лжно что-то единообразно изменить, оформить и привести в порядок. Вера в это и в право на это непоколебима. Здесь повелевают и требуют повиновения. Вот что *называется* у нас моралью. В этическом начале

* Речь идет здесь исключительно о сознательной, религиозно-философской морали, которая познается, преподается и соблюдается, а не о расовом *такте* жизни, «нраве», который существует бессознательно. Первая вращается вокруг *духовных* понятий добродетели и греха, доброго и злого, второй — вокруг идеалов *крови*: чести, верности, храбрости — и вокруг решений, выносимых *чувством такта* относительно того, что́ есть благородное и что́ пошлое. Ср. в этой связи т. 2, с. 419 сл.

Запада все сводится к направлению, притязанию на власть, намеренному воздействию на расстоянии. В этом пункте полностью сходятся Лютер и Ницше, папы и дарвинисты, социалисты и иезуиты. Их мораль выступает с претензией на всеобщее и вечное значение. Это принадлежит к необходимым условиям фаустовского бытия. Кто думает, учит, желает иначе, тот грешник, отщепенец и *враг*. С ним борются без пощады. Человек должен. Государство должно. Общество должно. Эта *форма* морали для нас самоочевидна; она демонстрирует нам доподлинный и единственный смысл всякой морали[270]. Но не так обстояло дело в Индии, Китае и в античности. Будда служил свободным образцом, Эпикур подавал добрый совет. Это равным образом суть формы высоких — предполагающих свободу воли — моралей.

Мы нисколько не заметили уникальности *моральной динамики*. Если допустить, что социализм, понятый этически, а не экономически, представляет собой как раз то мирочувствование, которое от имени всех насаждает собственное мнение, тогда все мы, без исключения, социалисты, безотносительно к тому, знаем ли мы это и хотим ли этого или нет. Даже страстный противник всякой «стадной морали», Ницше, совершенно не способен в античном смысле ограничить свое рвение самим собой. Он думает только о «человечестве». Он нападает на каждого, кто придерживается иного мнения. Для Эпикура же было в высшей степени безразлично, что думали и делали другие. Преобразование человечества — на это он не потратил ни одной мысли. Ему и его друзьям вполне доставало того, что *они* были такими, а не иными. Античный жизненный идеал заключался в отсутствии интереса (ἀπάθεια) к жизни, к тому именно, господство над чем составляет все содержание жизни фаустовского человека. Сюда относится важное понятие ἀδιάφορα[271]. В Элладе действителен также и *моральный* политеизм. Миролюбивое сосуществование эпикурейцев, киников, стоиков служит тому доказательством. Но весь Заратустра — как бы стоящий по ту сторону добра и зла — источает сплошную муку, видя людей такими, какими он не хочет их видеть, и полон глубокой, столь не античной страсти положить жизнь ради их изменения — разумеется, в собственном, единственном смысле. И именно это, *всеобщая* переоценка, есть *этический монотеизм*, есть — беря слово в новом и более глубоком смысле — социализм. Все реформаторы мира суть социалисты. Следовательно, не существует античных реформаторов.

Моральный императив, как форма морали, есть нечто фаустовское, и только фаустовское. Совершенно неважно, отрицает ли Шопенгауэр с теоретической точки зрения волю

к жизни, или хочет ли Ницше видеть ее утвержденной. Эти различия лежат на поверхности. Они характеризуют личный вкус, просто темперамент. Существенно то, что и Шопенгауэр *чувствует* весь мир как волю, как движение, силу, направление; в этом он родоначальник всей новой этической тенденции. Это коренное чувство и *есть* вся наша этика. Все прочее суть разновидности. То, что мы называем действием, а не только деятельностью *, есть насквозь историческое понятие, заряженное энергией направления. Это — утверждение бытия, освящение бытия известного рода людей, Я которых обладает тенденцией к будущему и которые воспринимают настоящее не как насыщенное собою бытие, а всегда как *эпоху* в большом контексте становления, и притом не только в личной жизни, но и в жизни всей истории. Сила и ясность этого сознания определяют ранг фаустовского человека, но даже в самом незначительном есть что-то такое, что отличает его неприметнейшие жизненные поступки по роду и содержанию от поступков *любого* античного человека. Таково различие характера и осанки, сознательного становления и попросту претерпеваемой статуарной ставшести, трагического воления и трагического страдания.

Взору фаустовского человека весь его мир предстает как совокупное движение к некой цели. Он и сам *живет* в этих условиях. Жить значит для него бороться, преодолевать, добиваться. Борьба за существование, как идеальная форма существования, восходит еще ко временам готики и достаточно ясно лежит в основе ее архитектуры. XIX столетие лишь придало ей механистически-утилитарную формулировку. В мире аполлонического человека нет никакого целеустремленного «движения» — становление Гераклита, непреднамеренная и бесцельная игра, ἡ ὁδὸς ἄνω κάτω[272], не идет здесь в счет, — никакого «протестантизма», никакой «бури и натиска», никаких этических, духовных, художественных «переворотов», готовых подавить и уничтожить существующее. Ионийский и коринфский стили выступают *наряду* с дорическим без претензий на исключительную значимость. Однако Ренессанс отверг готический стиль, а классицизм — стиль барокко, и все истории литературы Запада изобилуют дикими распрями вокруг проблем формы. Даже монашество, каковым оно предстает в рыцарских орденах, у францисканцев и доминиканцев, проявляется в виде орденского *движения*, в противоположность раннехристианской, отшельнической форме аскезы.

* После всего, что было сказано об отсутствии в античных языках прегнантных слов для обозначения «воли» и «пространства» и о глубокой значимости этих пробелов, нас теперь не смутит и невозможность точно передать на греческом или на латыни различие между действием и деятельностью.

Для фаустовского человека совершенно невозможно отречься от этого основного гештальта своего существования, не говоря уже о том, чтобы изменить его. Всякое сопротивление ему предполагает уже его наличие. Кто борется с «прогрессом», тот все же принимает за прогресс саму эту борьбу. Кто агитирует за «возврат к старому», разумеет под этим дальнейшее развитие. «Имморальное» — это всего лишь новый род морали, и притом с одинаковым притязанием на преимущество по сравнению со всеми прочими. Воля к власти нетерпима. Все фаустовское стремится к исключительному господству. Для аполлонического мирочувствования — сосуществования множества единичных вещей — терпимость подразумевается сама собой. Она принадлежит к стилю воленепроницаемой атараксии. Для западного мира — *единого* безграничного пространства души, пространства как напряжения — она самообман или симптом угасания. Просветительство XVIII столетия было терпимым, т. е. равнодушным к *различиям* христианских исповеданий; таковым оно было само по себе в отношении к церкви вообще, но, разумеется, оно перестало быть таковым, стоило ему только достичь власти. Фаустовский инстинкт, деятельный, волевой, наделенный вертикальной тенденцией готических соборов и упомянутой уже многозначительной трансформацией feci в ego habeo factum, устремленный в дали и в будущее, требует терпения, т. е. *пространства* для собственной активности, но и *только* для нее одной. Вспомним, к примеру, какую меру терпимости готова допустить демократия больших городов по отношению к церкви в ее манипулировании средствами религиозного принуждения, между тем как для себя самой она требует неограниченного применения собственных средств и сообразно этому настраивает по мере возможности «общее» законодательство. Всякое «движение» хочет победить; всякая античная «осанка» хочет только наличествовать и мало заботится об этосе других. Бороться «за» или «против» течения времени, осуществлять реформы или перевороты, строить, переоценивать или разрушать — все это одинаково не по-античному и не по-индийски. И именно таково различие между софокловской и шекспировской трагикой, трагикой человека, который хочет только быть, и человека, который хочет победить.

Неверно связывать христианство вообще с моральным императивом. Не христианство переделало фаустовского человека, а он переделал христианство, и притом не только

в новую религию, но и в направление новой морали. «Оно» преображается в Я, концентрирующее в себе весь пафос средоточия мира, на чем и зиждется таинство *личного* покаяния. Воля к власти, обнаруживаемая также и в сфере этического, страстное желание возвести свою мораль во всеобщую истину, навязать ее человечеству, переиначить, преодолеть, уничтожить всякую иную мораль — все это исконнейшее наше достояние. В этом смысле мораль Иисуса, статически-духовное, предписанное магическим мирочувствованием в качестве целительного средства поведение, знакомство с которым даруется как особая милость *, в *раннеготическую эпоху внутренне трансформировалась в повелевающую мораль* — глубокий смысл этого процесса никем еще не был понят **.

Каждая этическая система, все равно, религиозного или философского происхождения, прилегает, таким образом, к кругу великих искусств, главным образом архитектуры. Она есть сооружение каузально отчеканенных тезисов. Всякая истина, предназначенная для практического применения, предписывается в сопровождении какого-либо обязательного «так как» или «посему». Тут налицо математическая логика: как в четырех истинах Будды и в кантовской «Критике практического разума», так и в любом популярном катехизисе. Ничто так не чуждо этому слывущему истинным поучению, как некритическая логика крови, глаголящая из каждого развитого и осознаваемого лишь в силу собственного нарушения *обычая* сословий и людей практического склада, каковой она отчетливее всего предстает взору в рыцарской дисциплине времен крестовых походов. Систематическая мораль подобна орнаменту и обнаруживается не только в тезисах, но и в трагическом стиле, даже в художественном мотиве. Меандр, например, есть мотив стоический; в дорической

* Т. 2, с. 292 сл.

** «Кто имеет уши слышать, да слышит» — в этом нет никакого притязания на власть. Западная церковь *не так* понимала свою миссию. «Благая весть» Иисуса, равно как и Заратустры, Мани, Мухаммеда, неоплатоников и всех смежных магических религий, есть таинственное благодеяние, которое *оказывают*, а не навязывают. Юное христианство, влившись в античный мир, просто подражало миссии поздней, также давно уже ставшей магической, Стои. Можно считать Павла назойливым, а странствующих стоических проповедников и считали таковыми, как это явствует из литературы того времени; *повелительным* их поведение не назовешь никак. Можно обратиться и к совершенно иному примеру и противопоставить врачей магического склада, прославляющих свои таинственные арканы, западным врачам, *стремящимся сообщить своему знанию принудительный характер закона* (обязательные прививки, противотрихинный санитарный контроль и т. д.).

колонне прямо-таки олицетворяется античный жизненный идеал. *Оттого* она представляет собой единственную из античных форм колонны, которую должен был безусловно отвергнуть стиль барокко. В силу очень глубоко лежащих душевных мотивов уклонение от нее можно будет обнаружить даже в искусстве Ренессанса. Пересадка магической купольной постройки в русскую с символом кровельной равнины *, китайская ландшафтная архитектура с ее переплетенными тропами, готическая башня кафедралов — все это в равной мере символы морали, возникшей из бодрствования какой-то одной, и только этой одной, культуры.

11

Теперь вековые загадки и затруднения получают разрешение. Существует столько же моралей, сколько и культур, не больше и не меньше. Никто не волен здесь выбирать. Как у каждого живописца и музыканта наверняка есть нечто такое, что в силу внутренней необходимости совершенно не доходит до сознания, заведомо господствуя над языком форм его произведений и отличая их от художественных достижений *всех* прочих культур, так же наверняка *каждому* жизненному восприятию культурного человека присуще заведомое, a priori в строжайшем кантовском смысле, свойство, которое лежит глубже всякого сиюминутного суждения и стремления и в *стиле* которого мы опознаём стиль определенной культуры. Отдельный человек может поступать морально или неморально, делать «добро» или «зло», исходя из прачувствования своей культуры, но теория его поведения просто задана наперед. У каждой культуры есть для этого свой собственный масштаб, срок действия которого начинается и кончается вместе с нею. Общечеловеческой морали не существует.

Но, значит, в глубочайшем смысле не существует и не может существовать и никакого подлинного миссионерства. Всякий сознательный тип поведения на основе убеждений есть первофеномен, ставшее «вневременной истиной» основное направление конкретного существования. В каких именно словах и образах его выражают, как инструкцию ли некоего Божества или как результат философского размышления, в форме ли теорем или в символическом изложении, как оглашение ли собственного достоверного знания или как опровержение чужого,— все это не имеет особого значения; вполне достаточно и того, что он просто

* С. 368.

существует. Можно вызвать его к жизни и теоретически изложить в форме какой-то доктрины, изменить и разъяснить его интеллектуальное выражение, но создать его невозможно. Насколько мы не в состоянии изменить свое мирочувствование — так, что уже сама попытка изменения протекает в его стиле и подтверждает его, вместо того, чтобы преодолеть,— настолько же мы лишены власти над коренной этической формой нашего бодрствования. Известным образом различив слова, мы назвали этику наукой, а мораль — определенной задачей, но никакой задачи в этом смысле вообще не существует. Насколько мало был способен Ренессанс воскресить античность и насколько сильно выразил он каждым использованным им античным мотивом лишь противоположность аполлонического мирочувствования, трансформировав последнее в своего рода южную, «антиготическую готику», настолько же невозможным оказывается обращение человека в чуждую его сущности мораль. Пусть в наши дни говорят о переоценке всех ценностей, пусть в качестве жителей современных больших городов «возвращаются» к буддизму, к язычеству или к романтическому католицизму, пусть анархист грезит об индивидуалистической, а социалист об общественной этике — все равно они делают, желают, чувствуют одно и то же. Обращение в теософию или в свободомыслие, нынешние переходы от мнимого христианства к мнимому атеизму и наоборот — все это лишь перемена слов и понятий, религиозной или интеллектуальной поверхности, не больше. Ни одно из наших «движений» не изменило *человека*[273].

Строгая морфология всех моралей есть задача будущего. Ницше и здесь попал в точку, сделав первый, решающий для новой перспективы шаг. Но своего требования к мыслителю — стать по ту сторону добра и зла — он не выполнил сам. Он хотел быть одновременно скептиком *и* пророком, критиком морали *и* провозвестником морали. Это несовместимо. Нельзя быть психологом первого ранга, оставаясь романтиком. И оттого здесь, как и во всех своих решающих интуициях, он доходит до врат, но останавливается у порога. Однако никто еще не сделал этого лучше. Мы были до сих пор слепы также и к несметному богатству языка моральных форм. Мы не увидели его во всем его объеме и не постигли. Даже скептик не понимал своей задачи; в конце концов он возводил в норму лишь собственную, обусловленную личными задатками и личным вкусом формулировку морали и мерил ее меркою другие. Самые модернистские революционеры, Штирнер, Ибсен, Стриндберг, Шоу, не делали ничего иного. Им удавалось лишь скрывать этот факт — даже от самих себя — за новыми формулами и лозунгами.

Но мораль, подобно пластике, музыке или живописи, есть некий замкнутый в себе мир форм, который выражает определенное жизнечувствование, мир, попросту данный, неизменный в глубине, исполненный внутренней необходимости. Внутри своего исторического круга она всегда истинна, вне его — всегда ложна. Было уже показано *, что, как в случае отдельных поэтов, художников, музыкантов их отдельные произведения составляют эпоху и занимают место больших жизненных символов, так это происходит и в случае индивидуумов культур с видами искусства как органическими единствами — всей масляной живописью, всей пластикой обнаженной фигуры, контрапунктической музыкой, рифмованной лирикой. В обоих случаях, как в истории культуры, так и в личном существовании, дело идет об осуществлении возможного. Внутренне душевный элемент становится *стилем данного мира*. Рядом с этими большими единствами форм, становление, совершенствование и завершение которых охватывает целый предопределенный ряд человеческих поколений и которые по истечении немногих столетий непреложно оказываются добычей смерти, стоит группа фаустовских, сумма аполлонических моралей, равным образом воспринимаемых как единства высшего порядка. Их наличие есть *судьба*, которую следует принять; и только сознательная их формулировка представляет собой результат откровения или научного осмысления.

Трудно описать то, что резюмирует все учения от Гесиода и Софокла до Платона и Стои и противопоставляет их *всему*, что проповедовалось, начиная с Франциска Ассизского и Абеляра вплоть до Ибсена и Ницше, и даже мораль Иисуса оказывается лишь благороднейшим выражением некой общей морали, иные формулировки которой встречаются у Маркиона и Мани, Филона и Плотина, Эпиктета, Августина и Прокла. Любая античная этика есть этика осанки, любая западная — этика действия. И наконец, сумма всех китайских и всех индийских систем в свою очередь с давних пор образует некий довлеющий себе мир.

12

Каждая вообще мыслимая античная этика созидает *отдельного покоящегося* человека как тело среди тел. Все оценки Запада относятся к человеку, поскольку он представляет собой *центр приложения силы* некой бесконечной

* С. 373 сл., 391 сл.

всеобщности. Этический социализм — таково умонастроение действия, которое распространяется сквозь пространство в даль, моральный пафос третьего измерения, в качестве знамения которого над всей этой культурой витает прачувство заботы о современниках, а равно и о потомках. Вот почему зрелище египетской культуры наводит нас на мысль о чем-то социалистическом. С другой стороны, тенденция к безмятежной осанке, отсутствию желаний, статической замкнутости отдельного человека напоминает индийскую этику и сформированных ею людей. Вспомним сидячие, «созерцающие свой пуп» статуи Будды, которым не так уж и чужда атараксия Зенона. Этическим идеалом античного человека был тот, к которому вела трагедия. *Катарсис*, разрядка аполлонической души от всего, что *не* было аполлоническим, что несло в себе признаки «дали» и направления, обнаруживает здесь свой глубочайший смысл. Можно будет понять его лишь в том случае, если опознать в стоицизме его зрелую форму. То, чего добивалась драма в торжественный миг, Стоя желала распространить на всю жизнь: статуарный покой, отрешенный от воли этос. И дальше: разве буддистский идеал Нирваны, эта достаточно поздняя формула, но вполне индийская и прослеживаемая уже с ведийских времен, не находится в близком родстве с катарсисом? Разве не сближаются в этом смысле идеальный античный и идеальный индийский человек, если сравнить их с фаустовским человеком, этика которого столь же ясно очерчена в трагедии Шекспира с присущими ей динамическим развитием и катастрофой? В самом деле: Сократ, Эпикур и особенно Диоген на берегах Ганга — можно было бы вполне представить себе это. Диоген в одном из западноевропейских мировых городов оказался бы ничтожным шутом. И с другой стороны, Фридрих Вильгельм I, этот прообраз социалиста в великом смысле слова, все же мыслим в государственном устройстве на берегах Нила. В Перикловых Афинах он немыслим.

Если бы Ницше наблюдал свое время с большей свободой от предрассудков и с меньшей увлеченностью романтической мечтой о созидании в сфере этики, то он заметил бы, что мнимой специфически христианской морали сострадания в *его* смысле на почве Западной Европы вообще не существует. Дословность гуманных формул не должна вводить в заблуждение относительно их фактического значения. Между моралью, которую имеют на самом деле, и моралью, которую себе приписывают, существует весьма трудно обнаруживаемое и весьма шаткое отношение. Как раз здесь и была бы уместна неподкупная психология. Сострадание —

опасное слово. Несмотря на мастерские анализы самого Ницше, все еще отсутствует исследование о том, что понимали в различные времена под этим словом и что в нем *изживали*. Христианская мораль времен Оригена есть нечто совершенно отличное от христианской морали времен Франциска Ассизского. Здесь не место исследовать, что означает *фаустовское* сострадание, как жертва или как вспышка страсти, а, кроме того, как чувство расы, присущее рыцарскому обществу*, в отличие от магически-христианского, фаталистического, сострадания, поскольку это первое следует понимать как действие на расстоянии, как *практическую динамику*, а с другой стороны — как самоукрощение гордой души или снова как проявление уверенного в своем превосходстве чувства дистанции. Неизменная сокровищница этических изречений, находящаяся со времен Ренессанса в распоряжении Запада, покрывает собой безмерную полноту различных умонастроений самого разнообразного толка. Поверхностное осмысление того, во что верят, голое знание идеалов у столь исторически и ретроспективно предрасположенных людей, каковыми являемся мы, есть выражение благоговения перед прошлым, в данном случае перед религиозной традицией. Но дословность убеждений никогда не служит масштабом действительной убежденности. Редко бывает, когда человек знает, во что он собственно верит. Лозунги и доктрины всегда несут в себе толику популярности и не идут ни в какое сравнение с глубиной любого рода духовной действительности. Теоретическое почитание новозаветных инструкций фактически стоит на одной ступени с теоретическим преклонением перед античным искусством со стороны Ренессанса и классицизма. Первое столь же мало преобразило человека, как второе — дух самих произведений. Постоянно упоминаемые примеры нищенствующих орденов, гернгутеров, армии спасения уже своей малочисленностью, а тем более своей маловажностью доказывают, что они представляют собой исключение из чего-то совершенно иного, а именно из *подлинной фаустовско-христианской морали*. Разумеется, напрасно стали бы искать ее формулировку у Лютера и на Тридентском соборе, но все христиане большого стиля, Иннокентий III и Кальвин, Лойола и Савонарола, Паскаль и св. Тереза, носили ее в себе в пику собственным доктринальным мнениям, едва ли вообще замечая это.

Достаточно лишь сравнить чисто западное понятие той мужской добродетели, которую Ницше обозначил как «свободную от моралина» virtù, grandezza испанского и grandeur

---

* Т. 2, с. 332.

французского барокко с абсолютно женственной ἀρετὴ[274] эллинского идеала, практика которой всегда проявляется в способности к наслаждению (ἡδονή), душевном покое (γαλήνη, ἀπάθεια), отсутствии потребностей, и прежде всего все в той же ἀταραξία. То, что Ницше называл белокурой бестией и воплощение чего он находил в переоцененном им типе человека Ренессанса, который был лишь хищно-кошачьим резонансом великих немцев эпохи Штауфенов, есть строжайший антипод того типа, к которому влеклись все без исключения этические доктрины античности и который олицетворяли собой все значительные античные люди. Сюда относятся те самые люди из гранита, длинный ряд которых пронизывает фаустовскую культуру и начисто отсутствует в культуре античной. Ибо Перикл и Фемистокл были мягкими натурами в смысле античной калокагатии, Александр был мечтателем, так и не очнувшимся от сна, Цезарь — умным калькулятором; Ганнибал, чужестранец, был единственным «мужем» среди них. Люди ранней эпохи, о которых можно судить по Гомеру, все эти Одиссеи и Аяксы, производили бы странное впечатление рядом с рыцарством крестовых походов. Как ответная реакция слишком женственных натур, им присуща также грубость, и сюда относится эллинская жестокость. Но здесь на Севере, на самом пороге ранней эпохи появляются великие саксонские, франконские императоры и Штауфены, окруженные толпой исполинов вроде Генриха Льва и Григория VII. За ними следуют люди Ренессанса, распрей Белой и Алой роз, гугенотских войн; испанские конкистадоры, прусские курфюрсты и короли, Наполеон, Бисмарк, Сесил Родс. Какая вторая культура смогла бы выставить нечто равносильное этому? Найдется ли во всей эллинской истории сцена, по мощности сравнимая с тем, что произошло при Леньяно, когда начался раздор между Штауфенами и Вельфами? Витязи эпохи великого переселения народов, испанское рыцарство, прусская дисциплина, наполеоновская энергия — во всем этом мало античного. И где на высотах фаустовского человечества, начиная крестовыми походами и кончая мировой войной, найти эту «рабскую мораль», это кроткое отречение, это милосердие в духе святош? В словах, которым внемлют, и нигде больше. Я думаю при этом и о типах фаустовского духовенства, о тех великолепных епископах эпохи немецких императоров, которые, сидя верхом на коне, вели своих людей в пекло яростных битв, о папах, которым покорились Генрих IV и Фридрих II, о Тевтонском ордене на границах Остмарки, о лютеровском упрямстве, в котором древненордическое язычество восстало против древнеримского[275], о великих кардиналах Ришелье,

Мазарини и Флёри, сотворивших Францию. *Вот* фаустовская мораль. Нужно быть слепым, чтобы не заметить этой неукротимой жизненной силы, действующей на протяжении всей западноевропейской истории. И только на этих великих примерах мирской страсти, в которых выражается сознание некой *миссии*, становится понятной страсть духовного, исполненного в большом стиле, *возвышенного* милосердия, которому ничто не противостоит и которое в своей динамике проявляется совершенно иначе, чем античная размеренность и раннехристианская кротость. Есть некая *суровость* в том способе со-страдания, который культивировали немецкие мистики, члены немецких и испанских рыцарских орденов, французские и английские кальвинисты. С русским состраданием, типа сострадания Раскольникова, дух исчезает в братской массе; с фаустовским он выделяется на ее фоне. «Ego habeo factum» — и это есть формула все того же личного милосердия, которое оправдывает *индивидуума* перед Богом.

Вот причина, в силу которой «мораль сострадания» в обыденном смысле слова всегда упоминалась нами с уважением, порой оспаривалась мыслителями, порой признавалась желательной, но никогда не была осуществлена. Кант решительно отклонил ее. Действительно, она находится в глубочайшем противоречии с категорическим императивом, согласно которому смысл жизни — в действии, а не в уступчивости кротким настроениям. Ницшевская «мораль рабов» — это фантом. *Его мораль господ есть реальность*[276]. Нет никакой надобности заведомо формулировать ее; она с давних пор была налицо. Если устранить романтическую маску Борджа и туманные виде́ния сверхчеловека, то останется сам фаустовский человек, каков он нынче и каким он был уже ко времени исландской саги — как тип энергичной, императивной, динамичной культуры[277]. Что нам до того, как это выглядело в античности; *наши* великие благодетели суть великие *деятели*, предусмотрительность и осмотрительность которых имеет силу для миллионов людей, великие государственные мужи и организаторы. «Высшая порода людей, которая, благодаря своему превосходству в воле, знании, богатстве и влиянии, воспользуется демократической Европой как послушнейшим и подвижнейшим орудием, чтобы взять в свои руки судьбы земли и, как художник, работать на материале «человека». Словом, приходит время, когда политике нужно обучаться заново»[278]. Так это означено в одном из посмертно опубликованных отрывков Ницше, гораздо более конкретных, чем законченные сочинения. «Мы должны либо культивировать в себе политические способности, либо погибнуть

от демократии, которую нам навязали прежние злосчастные альтернативы»,— говорит Шоу («Человек и сверхчеловек»). Шоу, чье преимущество перед Ницше состоит в практической выучке и меньшей дозе идеологии, сколь бы ограниченным ни казался его философский горизонт, перевел в «Майоре Барбара» в образе миллиардера Андершэфта идеал сверхчеловека на неромантический язык нового времени, откуда окольным путем через Мальтуса и Дарвина начинается действительная родословная этого идеала и у Ницше. Названные прагматики большого стиля представляют в наши дни волю к власти над судьбами других людей и, следовательно, фаустовскую этику вообще. Люди этого закала выбрасывают свои миллионы не на удовлетворение безбрежной благотворительности в отношении мечтателей, «художников», слабаков и недоносков; они употребляют их ради тех, кто пригоден в качестве материала для будущего. С их помощью они преследуют конкретную цель. Они создают точку приложения силы для жизни поколений в перспективе, выходящей за рамки их личного существования. Деньги также могут развивать идеи и делать историю. Так распорядился Родс, в котором дает о себе знать весьма многозначительный тип XXI столетия, в завещании со своим имуществом. Неумение отличать литературную болтовню популярных социал-этиков и апостолов гуманности от глубоких этических инстинктов западноевропейской цивилизации есть признак поверхностности и свидетельствует о неспособности внутренне понимать историю.

Социализм — в своем высшем понимании, а не в уличном расхожем смысле — есть, как и все фаустовское, исключительный идеал, обязанный своей популярностью лишь совершенному недоразумению — в том числе и со стороны его глашатаев,— будто он представляет собой совокупность прав, а не обязанностей, будто он есть устранение, а не обострение кантовского императива, спад, а не рост напряжения энергии направления. Тривиальная поверхностная тенденция общего блага, «свободы», гуманности, счастья большинства содержит только негативный аспект фаустовской этики, в противовес античному эпикуреизму, для которого состояние блаженства действительно служило ядром и совокупностью всего этического. Как раз тут нам явлены крайне родственные внешне настроения, не имеющие никакого значения в одном случае и единственно значимые в другом. С этой точки зрения можно вполне обозначить содержание античной этики как филантропию, проявляемую отдельным человеком по отношению к самому себе, к своей soma. Тут на нашей стороне авторитет Аристотеля, употребляющего сло-

во φιλάνθρωποσ как раз в этом смысле, над которым ломали головы лучшие умы эпохи классицизма, главным образом Лессинг. Аристотель называет воздействие аттической трагедии на аттического зрителя филантропическим. Ее перипетия освобождает последнего от сострадания к самому себе. Своеобразная теория господской и рабской морали существовала и в раннем эллинизме, например у Калликла, разумеется, в строгом телесно-евклидовском смысле. Идеал первой — Алкивиад, который делал всегда как раз то, что в данную минуту представлялось ему целесообразным для его собственной персоны. Его воспринимали и почитали как тип античной калокагатии. С большей ясностью выражает это Протагор в своем знаменитом, имеющем чисто этический смысл положении, гласящем, что человек — каждый сам по себе — есть мера вещей. Такова господская мораль статуарной души.

13

Когда Ницше впервые нанес на бумагу выражение «переоценка всех ценностей», душевное движение столетий, в средоточии которых мы живем, обрело наконец свою формулу. Переоценка всех ценностей — таков сокровеннейший характер *всякой* цивилизации. Она начинается с того, что перечеканивает все формы предшествовавшей культуры, иначе толкует их, иначе ими пользуется. Она ничего уже не порождает, она только дает новые интерпретации. В этом заключается негативный аспект всех эпох подобного рода. Они обусловлены исконным творческим актом. Они лишь принимают наследство больших действительностей. Взглянем на позднюю античность и попробуем отыскать там точку соответствующего события: оно имело место в рамках эллинистически-римского стоицизма, стало быть, в процессе долгой агонии аполлонической души. Вернемся от Эпиктета и Марка Аврелия к Сократу, духовному отцу Стои, в котором впервые сказалось внутреннее скудение античной интеллектуализированной и урбанизированной жизни: между ними лежит переоценка всех античных идеалов бытия. Взглянем на Индию. Уже при жизни царя Асоки, около 250 года до Р. Х., была завершена переоценка браминской жизни; достаточно сравнить разделы Веданты, написанные до и после Будды. А у нас? В границах этического социализма, оказывающегося в установленном здесь смысле основным настроением замурованной в каменных толщах больших городов фаустовской души, эта переоценка как раз в наши дни набирает полный темп. *Руссо — родоначальник этого социализма. Руссо стоит*

рядом с Сократом и Буддой, двумя другими этическими глашатаями больших цивилизаций. Его отрицание всех крупных культурных форм, всех многозначительных конвенций, его знаменитое «возвращение к природе», его практический рационализм не оставляют на этот счет никаких сомнений. Каждый из перечисленных пунктов препроводил в могилу тысячелетие внутренней жизни. Они проповедуют евангелие человечности, но речь идет о человечности интеллигентного горожанина, который сыт по горло поздним городом, а заодно и культурой, горожанина, «чистый» и, значит, бездушный разум которого ищет избавления от этой культуры и ее властной формы, от ее суровостей, от ее внутренне уже не переживаемой и оттого ненавистной символики. Культура уничтожается диалектически. Если мы проследим великие имена XIX столетия, с которыми связывается для нас это мощное зрелище: Шопенгауэр, Геббель, Вагнер, Ницше, Ибсен, Стриндберг, то взору нашему предстанет то, что Ницше огласил во фрагментарном предисловии к своему незавершенному главному труду, именно: *восхождение нигилизма.* Оно не чуждо ни одной из больших культур. Оно с внутренней необходимостью принадлежит к ссыханию этих могучих организмов. Сократ был нигилистом; им был и Будда. Есть египетское, арабское, китайское, равно как и западноевропейское, обездушение человеческого начала. Речь идет вовсе не о политических и экономических, ни даже о собственно религиозных или художественных превращениях. Речь идет вообще не об осязаемом, не о фактах, а о сущности души, без остатка реализовавшей свои возможности. Пусть не приводят в качестве возражения огромные достижения именно эллинизма и западноевропейской современности. Хозяйство, основанное на рабском труде, и машинная индустрия, «прогресс» и атараксия, александринизм и современная наука, Пергам и Байрейт, социальные условия, предполагаемые «Политейей» Аристотеля и «Капиталом» Маркса, суть только симптомы на поверхности исторической картины. Речь идет не о внешней жизни, не о жизненном укладе, не об институциях и нравах, а о глубочайшем и последнем, о внутренней *исчерпанности* обитателя мирового города — *и* провинциала *. Для античности она наступила в римскую эпоху. В нашем случае срок ее отведен после 2000 года.

Культура и цивилизация — это живое тело душевности и ее мумия. Таково различие западноевропейского существования до и после 1800 года, жизни, отмеченной избытком и самоочевидностью, возникшим изнутри и произросшим

* Т. 2, с. 116 сл.

гештальтом, и притом в *едином* мощном разгоне, от детских дней готики вплоть до Гёте и Наполеона, и той поздней, искусственной, оторванной от корней жизни наших больших городов, формы которой проектируются интеллектом. Культура и цивилизация — это рожденный из ландшафта и сложившийся из его окостенения механизм. Человек культуры живет внутренней жизнью, цивилизованный человек — внешней, в пространстве, среди тел и «фактов». Что один ощущает как судьбу, другой понимает как взаимосвязь причины и следствия. Отныне каждый оказывается материалистом в присущем только цивилизации смысле, безотносительно к тому, хочет он этого или нет, независимо от того, прилаживаются ли буддистское, стоическое, социалистическое учения к религиозным формам или нет.

Готическому и дорическому человеку, человеку ионики и барокко весь этот огромный мир форм искусства, религии, нравов, государства, знаний, общества кажется легким. Он несет его и осуществляет, сам того не «зная». Символика культуры используется им с тем же непринужденным мастерством, каким обладал в своем искусстве Моцарт. Культура — это самоочевидность. Чувство отчужденности среди этих форм, некоторой тяжести, отменяющей свободу творчества, вынужденная потребность рассудочно контролировать наличное в целях его сознательного применения, гнет роковой для всего таинственно-творческого рефлексии — вот первые симптомы изнуренной души. Только больной ощущает свои члены. Когда начинают конструировать неметафизическую религию и ополчаются против культов и догм, когда естественное право противопоставляется разновидностям исторического права, когда берутся «разрабатывать» стили в искусстве, так как не выносят больше *стиля* как такового и не владеют им, когда государство воспринимают как «общественный порядок», который можно и даже дóлжно изменять (рядом с contrat social[279] Руссо фигурируют совершенно идентичные изделия эпохи Аристотеля), — все это свидетельствует об окончательном распаде чего-то. Сам мировой город лежит, как крайность неорганического начала, посреди культурного ландшафта, обитателя которого он отрывает от корней, притягивает к себе и потребляет.

Научные миры суть миры поверхностные, практичные, бездушные, чисто экстенсивные. Они одинаково лежат в основе воззрений буддизма, стоицизма и социализма *. Жизнь,

* Первый покоится на атеистической системе санкхья, второй через посредничество Сократа — на софистике, третий — на английском сенсуализме.

в основе которой лежит уже почти неосознаваемая, безальтернативная самоочевидность и которая принимается уже не как богоугодная судьба, а как нечто проблематичное, позволяющее «целесообразно» и «разумно» инсценировать себя на основе интеллектуальных познаний,— таков фон всех трех случаев. Воцаряется мозг, так как душа вышла в отставку. Люди культуры живут бессознательно, цивилизованные люди — сознательно. Крестьянство, связанное корнями с почвой, обитающее у врат больших городов, которые нынче — скептично, практично, искусственно — *только и* представляют цивилизацию, уже не идет в счет. «Народом» в наши дни считается городское население, неорганическая масса, нечто флюктуирующее. Крестьянин *не* есть демократ — ибо и это понятие принадлежит к механическому и городскому существованию *,— следовательно, его не замечают, высмеивают, презирают, ненавидят. После исчезновения старых сословий, дворянства и духовенства, он оказывается единственным *органическим* человеком, пережитком былой культуры. Ему нет места ни в стоическом, ни в социалистическом мышлении[280].

Так Фауст первой части трагедии, страстный исследователь в сумраке одиноких полнощных бдений, последовательно вызывает к жизни Фауста второй части и нового столетия, тип чисто практической, дальнозоркой, обращенной вовне деятельности. Здесь Гёте психологически предвосхитил все будущее Западной Европы. Это цивилизация вместо культуры, внешний механизм вместо внутреннего организма, интеллект, как душевный петрефакт, вместо самой угасшей души. Как Фауст в начале и в финале поэтического вымысла, так и в пределах античности противостоят друг другу эллин эпохи Перикла и римлянин эпохи Цезаря.

14

Пока человек достигшей совершенства культуры бесхитростно, естественно и самоочевидно живет своей жизнью, жизнь его представляет собой некую не допускающую выбора осанку. Такова его *инстинктивная* мораль, которая может облекаться в тысячу спорных формул, оставаясь для него бесспорной, поскольку она у него *есть*. Как только жизнь являет признаки утомленности, как только — на искусственной почве больших городов, представляющих собою нынче довлеющие себе духовные миры,— возникает нужда в теории, чтобы целесообразно ее инсценировать, как только жизнь становится объектом рассмотрения, мораль превращается в *проблему*. Мораль культуры — это мораль, которую имеют, цивилизованная мораль — мораль, которую ищут. Одна слишком глубока, чтобы быть исчерпанной логическим путем, другая есть *функция* самой логики. Еще у Канта и Платона этика является просто диалектикой, игрой понятий, округлением метафизической системы. По существу в ней не было никакой нужды. Категорический императив есть только абстрактная формулировка того, что для Канта вообще не составляло сомнения. Начиная с Зенона и Шопенгауэра, дело обстоит уже иначе. Теперь надлежало находить, измышлять, форсировать в качестве нормы бытия то, что инстинктивно не было уже удостоверено. В этом пункте и начинается цивилизованная этика, являющаяся не проекцией жизни на познание, а проекцией познания на жизнь. Чувствуется что-то искусственное, бездушное и полуистинное во всех этих *надуманных* системах, заполняющих собой первые столетия всех цивилизаций. Это уже не те сокровеннейшие, почти неземные творения, которые на равных стоят рядом с великими искусствами. Теперь вся метафизика большого стиля, всякая чистая интуиция исчезают перед тем одним, что внезапно становится необходимым, перед основоположением *практической* морали, которая должна регламентировать жизнь, поскольку сама жизнь не может уже регламентировать себя. Философия вплоть до Канта, Аристотеля и учений йоги и Веданты была последовательностью мощных систем мироздания, в которых *формальная* этика занимала свое скромное место. Теперь она становится моральной философией, с толикой метафизики в качестве фона. Теоретико-познавательная страсть уступает первенство практической нужде: социализм, стоицизм, буддизм суть философии такого стиля.

Рассматривать мир не с высоты, как Эсхил, Платон, Данте, Гёте, а с точки зрения житейских нужд и припирающей действительности — это я называю *заменой перспективы с птичьего полета лягушачьей перспективой*. И именно таково нисхождение от культуры к цивилизации. Всякая этика формулирует взгляд души на собственную ее судьбу: героический или практический, возвышенный или низменный, мужественный или дряхлый. Оттого-то и различаю я *трагическую мораль* и *мораль плебейскую*. Трагической морали культуры знакомо и понятно бремя бытия, но она извлекает отсюда чувство гордости нести эту тяжесть. Так чувствовали Эсхил, Шекспир и мыслители браминской философии, равным образом Данте и германский католицизм.

* Т. 2, с. 439 сл.

Это же клокочет в необузданном боевом хорале лютеранства: «Господь наш — крепость и оплот», а отзвуки его слышатся даже в Марсельезе. Плебейская мораль Эпикура и Стои, сект времен Будды, мораль XIX столетия занята составлением плана действий по обходу судьбы. То, что делало Эсхила великим, делало Стою малой. Налицо оказывалась уже не полнота, а скудость, холод и пустота жизни, и римляне лишь довели до великолепия этот интеллектуальный холод и пустоту. Но таково же соотношение между этическим пафосом великих мастеров барокко, Шекспира, Баха, Канта, Гёте, мужественной волей *внутренне* быть господином естественных вещей, поскольку осознаешь свое глубокое превосходство над ними, и волей европейской современности *внешне* устранить их со своего пути — под предлогом попечительства, гуманности, мира во всем мире, счастья большинства,— поскольку чувствуешь себя на одном уровне с ними. Также и это есть воля к власти в противоположность античной терпимости к неотвратимому; также и в этом кроется страсть и тяга к бесконечному, но здесь же налицо и разница между метафизическим и материальным величием преодоления. Отсутствует глубина, то, что человек ранних эпох называл Богом. Фаустовское мирочувствование *деяния,* клокотавшее в каждом великом муже, от Штауфенов и Вельфов до Фридриха Великого, Гёте и Наполеона, опошлилось до философии *работы,* притом что внутренне стало совершенно безразлично, защищают ли эту последнюю или осуждают. Культурное понятие деяния и цивилизованное понятие работы относятся друг к другу так же, как осанка эсхиловского Прометея к осанке Диогена. Один — страстотерпец, другой — лентяй. Галилей, Кеплер, Ньютон свершали научные деяния, современный физик *выполняет ученую работу*. Плебейская мораль, базирующаяся на обыденном существовании и «здравом человеческом рассудке»,— вот что, несмотря на всю выспренность фраз, лежит в основе всякого жизнепонимания, от Шопенгауэра вплоть до Шоу.

15

Итак, каждой культуре присущ *свой особый способ душевного угасания,* и притом *лишь* один, с глубочайшей необходимостью следующий из всей ее жизни. Оттого буддизм, стоицизм и социализм суть морфологически равноценные исходные явления.

Я специально оговариваю буддизм, окончательный смысл которого подвергался до сих пор постоянным лжетол-

кованиям. Это вовсе *не* пуританское движение, вроде, скажем, ислама и янсенизма, не реформация, вроде дионисического течения против аполлонизма, не новая религия, вообще не религия, вроде религии Вед и апостола Павла *, а затухающее, чисто практическое миронастроение усталых обитателей большого города, имеющих за спиной завершенную культуру и не имеющих уже никакого внутреннего будущего; он представляет собой исконное чувство индийской цивилизации и оттого «одновременен» и равноценен со стоицизмом и социализмом. Квинтэссенция этого насквозь мирского, отнюдь не метафизического настроения явлена в знаменитой Бенаресской проповеди о «четырех священных истинах страдания», благодаря которой философствующий принц приобрел своих первых приверженцев. Ее корни уходят в рационалистически-атеистическую философию санкхья, мировоззрение которой здесь молчаливо предполагается, совершенно так же, как социал-этика XIX столетия генеалогически коренится в сенсуализме и материализме XVIII, а Стоя, несмотря на плоское использование ею Гераклита, восходит к Протагору и софистам. Всемогущество разума в каждом из этих случаев оказывается исходным пунктом морального высокомерия. О религии, поскольку под последней разумеется вера в метафизическое, нет и речи. Ничто не может быть более чуждым религии, чем эти системы в их изначальном облике. Что сталось с ними на более поздних стадиях цивилизации, не является здесь предметом обсуждения.

Буддизм отвергает всякое размышление о Боге и космические проблемы. Его интересует только собственное Я, только устройство действительной жизни. Не признается и душа. Индийский психолог времен Будды делает то же, что и западноевропейский психолог современности — а заодно и «социалист»,— когда он отделывается от внутреннего человека, сводя его к пучку ощущений и к скоплению химико-электрических энергий. Учитель Нагасена доказывает царю Милинде, что части колесницы, на которой он едет, не есть сама колесница и что «колесница» — это только слово: равным образом обстоит дело и с душой. Душевные элементы обозначаются как skandhas, агрегаты, и считаются преходящими. Это конечно же соответствует представлениям ассоциативной психологии. В учении Будды

* Лишь по истечении столетий из буддистского жизнепонимания, не признающего ни Бога, ни метафизику, в силу возвращения к давно окаменевшей браминской теологии и отсюда к древнейшим народным культам возникла религия феллахов. Ср. т. 2, с. 376, 383.

много материализма *. Подобно тому как стоик усваивает гераклитовское понятие Логоса, чтобы материалистически его опошлить, или как социализм в своих дарвинистических основоположениях механически засвечивает (через посредство Гегеля) глубокое гётевское понятие развития, так и буддизм извращает браминское понятие karman, это почти недоступное для нашей мысли представление о деятельно совершенствующем себя бытии, которое довольно часто и в чисто материалистическом смысле трактуют как пребывающую в изменении мировую материю.

Перед нами три формы нигилизма в ницшевском смысле слова. Со вчерашними идеалами, религиозными, художественными, государственными формами, созревшими в веках, покончено, и только этот последний акт культуры, ее самоотрицание, еще раз выражает прасимвол всего ее существования. Фаустовский нигилист, Ибсен и Ницше, Маркс и Вагнер, сокрушает идеалы; аполлонический нигилист, Эпикур, а в равной мере Антисфен и Зенон, дает им рассыпаться перед глазами; нигилист индийский уходит от них в самого себя. Стоицизм обращен к *поведению отдельного лица,* к его статуарному, чисто сиюминутному бытию, без всякой связи с будущим и прошлым или с прочими людьми. Социализм есть динамическая трактовка той же темы: та же защита, впрочем, уже не осанки, а самого проявления жизни, но с мощным размахом в даль с охватом всего будущего и всей массы людей, которая *должна* подчиниться единому методу; буддизм, который только дилетант в области религиозного исследования может сравнивать с христианством **, едва ли можно передать с помощью западных языков. Но позволительно говорить о стоической Нирване и ссылаться при этом на образ Диогена; можно также оправдать и понятие социалистической Нирваны, пристально вглядываясь в повальный отказ от борьбы за существование, маскируемый европейской усталостью в лозунгах: мир во всем мире, гуманность и братание всех людей. Но ничто из сказанного не дотягивает до зловеще глубокого понятия буддистской Нирваны. Похоже, что души старых культур в своих последних истон-

* Разумеется, каждая культура обладает и своей собственной, во всех деталях обусловленной ее мирочувствованием разновидностью материализма.

** Тут надо было бы прежде всего сказать, имеется ли в виду христианство отцов церкви или христианство крестовых походов, ибо это суть две различные религии в одном и том же догматически-культовом одеянии. То же отсутствие психологического чутья проявляется и в излюбленном сравнении нынешнего социализма с первохристианством.

чениях и на смертном одре ревнуют свое исконнейшее достояние, свою глубину формы и рожденный вместе с ними прасимвол. В буддизме нет ничего такого, что могло бы быть «христианским», и нет ничего в стоицизме, что встречается в исламе около 1000 года после Р. Х., ничего, что сближало бы Конфуция с социализмом. Положение: si duo faciunt idem, non est idem [281], которое должно было бы фигурировать во главе каждого исторического рассмотрения, имеющего дело с живым, никогда не повторяющимся становлением, а не с логически, каузально и численно доступным ставшим, имеет совершенно особую значимость в случае этих завершающих культурное движение проявлений. Во всех цивилизациях *одушевленное* бытие отсекается *интеллектуализированным,* но этот интеллект в каждом отдельном случае обладает иной структурой и подчинен языку форм иной символики. Как раз при такой уникальности бытия, творящего из глубин бессознательного эти поздние образования исторической поверхности, решающее значение принадлежит их сродству *по исторической ступени.* То, что они выражают,— различное, но то, что они выражают это *таким-то* образом, характеризует их как «одновременные». Стоическим кажется отказ Будды, и буддистским — стоический отказ от полнокровной энергичной жизни. На связь катарсиса аттической драмы с идеей Нирваны было уже указано выше. Возникает ощущение, что этический социализм, несмотря на то, что уже целое столетие ушло на его разработку, так и не достиг еще той ясной, твердой, отрешенной формулировки, которая ему окончательно предстоит. Должно быть, ближайшие десятилетия дадут ему зрелую формулу, вроде той, которую Хрисипп дал Стое. Но уже сегодня стоической выглядит — в высших, очень узких кругах — его тенденция к самодисциплине и самоотречению, проистекающая из сознания какого-то большого предназначения, этот римско-прусский, совершенно непопулярный элемент в нем, и буддистским кажется его пренебрежение к сиюминутному удовольствию, к carpe diem; несомненно эпикурейским предстает идеал, которому он обязан популярностью среди низших и широких слоев, культ ἡδονή, связанный не с отдельным человеком самим по себе, а с отдельными людьми во имя целого.

У каждой души есть религия. Это лишь иное наименование ее бытия. Все живые формы, в которых она выражается, все искусства, доктрины, обычаи, все метафизические и математические миры форм, каждый орнамент, каждая колонна, каждый стих, каждая идея в глубине глубин религиозны и *должны* быть таковыми. Отныне они не *могут* уже быть

таковыми. Сущность всякой культуры — религия; *следовательно, сущность всякой цивилизации — иррелигиозность*. Вот еще два слова для обозначения одного и того же явления. Кто не нащупывает этого в творчестве Мане по сравнению с Веласкесом, Вагнера — с Гайдном, Лисиппа — с Фидием, Феокрита — с Пиндаром, тот ровным счетом ничего не смыслит в искусстве. Религиозна еще архитектура рококо, даже в самых светских своих творениях. Иррелигиозны римские сооружения, даже храмы богов. С Пантеоном, этой прамечетью, интерьер которой наполнен проникновенно магическим чувством Бога, в Древнем Риме очутился единственный экземпляр подлинно религиозной архитектуры. Сами мировые города на фоне старых культурных городов, Александрия на фоне Афин, Париж на фоне Брюгге, Берлин на фоне Нюрнберга, иррелигиозны (не путать с антирелигиозным) во всех своих подробностях вплоть до облика улиц, языка и сухих интеллигентных черт лица*. И следовательно, иррелигиозными и бездушными являются и те этические миронастроения, которые безусловно относятся к языку форм мировых городов. Социализм есть ставшее иррелигиозным фаустовское жизнечувствование; свидетельством тому служит ко всему прочему и то мнимое («истинное») христианство, о котором столь охотно твердит английский социалист и под которым он разумеет нечто вроде «адогматической морали». Иррелигиозны стоицизм и буддизм в сравнении с орфической и ведийской религией, и совершенно неважно, одобряет ли и практикует ли римский стоик императорский культ, оспаривает ли позднейший буддист с полным убеждением свой атеизм, именует ли себя социалист не принадлежащим ни к одной церкви или продолжает и «впредь верить в Бога».

Это угасание живой внутренней религиозности, постепенно формирующее и наполняющее даже самую незначительную черту существования, и есть то, что в исторической картине мира предстает поворотом культуры к цивилизации, неким *климактерием культуры*, как это было названо мною раньше, стыком двух времен, когда душевная плодовитость известного рода людей оказывается навсегда исчерпанной, а созидание уступает место конструкции. Если понимать слово «неплодотворность» в его первоначальном смысле, то оно обозначает стопроцентную судьбу мозговых людей мировых городов, и к числу совершенно уникальных моментов

* Обратим внимание на поразительное сходство многих римских голов с головами нынешних прагматиков американского стиля и, хотя и не столь ясное, с рядом голов египетских портретов эпохи Нового Царства. Ср. т. 2, с. 121 сл.

исторической символики относится то, что поворот этот обнаруживается не только в угасании большого искусства, общественных форм, великих систем мысли, большого стиля вообще, но и совершенно телесно в бездетности и расовой смерти цивилизованных, отторгнутых от почвы слоев — феномен, неоднократно замеченный и оплаканный в римскую и китайскую императорскую эпоху, но неотвратимо доведенный до завершения*.

16

Перед лицом этих новых, чисто умственных образований не должно быть никаких сомнений относительно их живого носителя, «нового человека», на которого с надеждой смотрят все упадочные эпохи. Это бесформенно наводняющая большие города чернь вместо народа, оторванная от корней городская масса, οἱ πολλοί[282], как говорили в Афинах, вместо сросшегося с природой и даже на городской почве все еще сохраняющего крестьянские повадки человека культурного ландшафта. Это завсегдатай александрийской и римской агоры и его «современник», новейший читатель газет; это «образованец», все тот же приверженец культа духовной посредственности, для которого публичность служит местом отправления культа, тогда и нынче; это античный и западный любитель театра и злачных мест, спорта и злободневной литературы. Именно эта запоздалая масса, а вовсе *не* «человечество» оказывается объектом стоической и социалистической пропаганды, и можно было бы сопоставить ее идентичные проявления в египетском Новом Царстве, в буддистской Индии и в конфуцианском Китае.

Сказанному соответствует характерная форма публичной деятельности, диатриба**. Кажущаяся на первый взгляд чисто эллинистическим феноменом, она принадлежит к деятельным формам *всякой* цивилизации. Насквозь диалектическая, практическая, плебейская, она заменяет значительный, обладающий силой внушения облик великих людей безудержной агитацией людей мелких, но умных, идеи — целями, символы — программами. Экспансивность всякой цивилизации, империалистический эрзац внутреннего, душевного пространства пространством внешним также характерны для нее: количество заменяет качество, углубление заменяется распространением. Не надо смешивать

* Т. 2, с. 122 сл.

** *P. Wendland*, Die hellenist.-röm. Kultur (1912), S. 75ff.

эту торопливую и плоскую активность с фаустовской волей к власти. Она лишь свидетельствует о том, что творческая внутренняя жизнь пришла к концу и духовное существование может поддерживаться только внешне, в пространстве городов, только материально. Диатриба по необходимости принадлежит к «религии иррелигиозности»; здесь она выступает как настоящая *забота о спасении душ*. Она явлена в индийской проповеди, в античной риторике, в западной журналистике. Она рассчитана на прочих, а не на лучших. Она оценивает свои средства *числом* успехов. Она заменяет силу мыслительности прежних времен *интеллектуальной мужской проституцией* в устном и письменном виде, заполняя все залы и площади мировых городов и овладевая ими. Риторична — вся философия эллинизма, журналистичны — социал-этическая система Спенсера, а в равной мере роман Золя и драма Ибсена. Не следует смешивать эту духовную проституцию с первоначальным проявлением христианства. Христианская миссия в самой своей сердцевине почти всегда подвергалась превратному толкованию*. Но первохристианство — *магическая* религия основателя, душа которого совершенно не была способна на эту грубую активность, лишенную такта и глубины,— оказалось втянутым в шумную городскую демагогическую публичность Римской империи только усилиями эллинистического праксиса Павла** — как известно, при самом резком сопротивлении со стороны первоначальной общины. Сколь бы незначительным ни было эллинистическое образование Павла[283], именно оно сделало его внешне членом античной цивилизации. Иисус привлек к себе рыбаков и крестьян. Павел держался агоры больших городов, а значит, и городской формы пропаганды. Слово «язычник» (paganus) еще и сегодня выдает, на кого она в *конце концов* оказала влияние[284]. Как различны Павел и Бонифаций! В своей фаустовской страстности, среди лесов и одиноких долин, этот последний выглядит строгим антиподом первого, а равным образом и светлые цистерцианцы с их земледелием и рыцари Тевтонского ордена на славянском Востоке. То было снова юностью, расцветом, тоскливым вожделением среди крестьянского ландшафта. Лишь в XIX столетии на этой уже состарившейся почве появляется диатриба со всем, что ей присуще, с большим городом, как базой, и массой в качестве публики. Подлинное крестьянство так же мало

* Т. 2, с. 316 сл.
** Т. 2, с. 268 сл.

входит в круг рассмотрения социализма, как и в круг рассмотрения Будды и Стои. Только здесь, в городах европейского Запада, тип Павла снова находит свое подобие, все равно, идет ли речь теперь о христианских или антицерковных течениях, социальных или теософических интересах, о свободомыслии или о выпуске религиозно-художественной кустарной продукции.

Нет ничего характернее для этого решительного поворота к внешней жизни, которая только одна и осталась, к биологическому фактору, выражающемуся на фоне судьбы только в форме каузальных отношений, чем этический пафос, с которым в наши дни обращаются к философии пищеварения, питания и гигиены. Вопросы алкоголизма и вегетарианства трактуются с религиозной серьезностью — тут, очевидно, дан потолок проблем, до которого может вознестись «новый человек». Такова лягушачья перспектива этих поколений. Религии, возникшие на пороге великих культур, орфическая и ведийская, магическое христианство Иисуса и фаустовское христианство германских рыцарей, сочли бы ниже своего достоинства хотя бы на мгновение снизойти до вопросов такого рода. Теперь к ним восходят. Буддизм немыслим без телесной диеты, примыкающей к его душевной диете. В кругах софистов, Антисфена, стоиков и скептиков они получают все большее значение. Уже Аристотель писал об алкоголизме, а целый ряд философов — о вегетарианстве, и вся разница между аполлоническим и фаустовским методами сводится лишь к тому, что циник включает в сферу своих теоретических интересов собственное пищеварение, а Шоу — пищеварение «всех людей». Один отказывается, другой запрещает. Известно, с каким удовольствием даже Ницше в «Ecce homo» разглагольствует о вопросах такого рода[285].

17

Еще раз окинем взглядом социализм — не в контексте одноименного экономического движения, а как фаустовский пример цивилизованной этики. То, что говорят о нем его друзья и враги, что он есть облик будущего или признак упадка, одинаково верно. Мы все социалисты, знаем ли мы это и хотим ли этого или нет. Даже сопротивление ему имеет его форму.

Все античные люди поздней эпохи с такой же внутренней необходимостью были стоиками, сами того не ведая. Весь римский народ, как тело, обладает стоической душой. Настоящий римлянин, тот именно, кто решительнее всего

оспаривал бы это, является в более строгом смысле стоиком, чем им мог бы вообще быть какой-либо грек. Латинский язык последнего дохристианского столетия остался самым мощным творением стоицизма.

*Этический социализм — это в пределе достижимый максимум определенного жизнечувствования, находящегося под аспектом целей**. Ибо подвижное направление существования, ощутимое в словах «время» и «судьба», тотчас же преображается в духовный механизм средств и целей, как только становится неподвижным, осознанным и познанным. Направление есть жизнь, цель — это мертвое. Фаустовской вообще предстает страсть продвижения вперед, социалистическим в частности его механический остаток, «прогресс». Они относятся друг к другу, как тело к скелету. Таково вместе с тем и отличие социализма от буддизма и стоицизма, которые со своими идеалами Нирваны и атараксии настроены столь же механистически, но при этом не знают динамической страсти протяженности, воли к бесконечному, пафоса третьего измерения.

Этический социализм — вопреки иллюзиям своего переднего плана — *не* есть система сострадания, гуманности, мира и заботливости, а есть система воли к власти. Все прочее — самообман. Цель его исключительно империалистическая: общее благо, но в экспансивном смысле, благотворительность, направленная не на больных, а на энергичных, которым собираются предоставить свободу действий, и притом наделив их властью и правом беспрепятственно преодолевать сопротивления собственности, рождения и традиции. Мораль чувства, мораль, рассчитанная на «счастье» и пользу, *никогда* не является у нас последним по инстанции инстинктом, как бы часто ни убеждали себя в этом носители самих инстинктов. Во главе моральной современности нужно будет всегда ставить Канта, в данном случае ученика Руссо, Канта, чья этика отвергает мотив сострадания и предлагает чеканную формулу: «*Поступай так,* чтобы...» Всякая этика этого стиля хочет быть выражением воли к бесконечному, а сама воля требует преодоления момента, непосредственного наличия и передних планов жизни. Сократическую формулу: «знание — добродетель» уже Бэкон заменил изречением: «Знание — сила». Стоик принимает мир, как он есть. Социалист силится организовать его по форме и содержанию, переделать, наполнить *своим* духом. Стоик приспособляется. Социалист повелевает. Весь мир должен быть облачен в форму *его* созерцания — так идея «Критики чистого

* Сюда: «Пруссачество и социализм», с. 22 сл.

разума» перелагается в этическое. Здесь сокрыт последний смысл категорического императива, который социалист прилагает к сфере политической, социальной и экономической жизни: поступай так, как если бы максимы твоих поступков *должны были силою твоей воли стать всеобщим законом.* И эта тираническая тенденция не чужда даже наиболее плоским явлениям эпохи.

Не осанка и жест, а именно деятельность требует творческой отделки. Как в Китае и Египте, жизнь принимается в расчет, лишь поскольку она есть действие. И только таким образом, путем механизации органической картины действия, *в современном словоупотреблении возникает работа, как цивилизованная форма фаустовской активности.* Эта мораль, это стремление придать жизни максимально активную форму, сильнее разума, моральные программы которого, как бы ни были они освящены, как бы пламенно в них ни верили и их ни защищали, лишь постольку *действенны,* поскольку лежат в направлении этого стремления или превратно в нем толкуются. Во всем прочем они остаются лишь словами. Следует отличать во всякого рода новых тенденциях популярную сторону, сладкое ничегонеделанье, заботу о здоровье, счастье, беспечность, всеобщий мир, короче, все мнимо христианское от высшего этоса, оцениваемого лишь деянием и — подобно всему фаустовскому — остающегося для масс непонятным и нежелательным, от грандиозной *идеализации цели, а значит, и работы.* Если мы намереваемся сопоставить с римским «panem et circenses», этим последним эпикурейско-стоическим, а по сути и индийским жизненным символом, соответствующий символ Севера и опять же древнего Китая и Египта, то таковым должно быть *право на труд,* которое лежит уже в основе пронизанного прусским духом и ставшего нынче европейским государственного социализма Фихте и достигнет своей кульминации на последних, ужаснейших стадиях этого развития в долге по отношению к труду.

И наконец, «наполеоновское» в нем, его aere perennius, воля к долговечности. Аполлонический человек оглядывался на золотой век; это избавляло его от дум о грядущем. Социалист — умирающий Фауст второй части — есть человек, одержимый исторической заботливостью, будущим, воспринимаемым им как задача и цель, по сравнению с которыми минутное счастье выглядит презренным. Античный дух со своими оракулами и авгурами хочет лишь *знать* будущее, западный хочет его *творить. Третье Царство — это германский идеал,* вечное завтра, с которым связали свою жизнь все великие мужи, от Иоахима Флорского до Ницше и Ибсена —

стрелы тоски по другому берегу, как говорится в Заратустре[286]. Жизнь Александра была чудесным опьянением, грезой, в которой еще раз воскресал гомеровский век; жизнь Наполеона была чудовищной работой, не для себя, не для Франции, а для будущего вообще.

В этом месте я возвращаюсь к ранее сказанному и вновь напоминаю о том, сколь различно представляли себе большие культуры *мировую историю:* античный человек лицезрел только себя, свою участь в виде покоящейся близи и не спрашивал об «откуда» и «куда». Универсальная история для него невозможное понятие. Тут налицо статическое понимание истории. Магический человек видит историю как великую мировую драму, разыгрывающуюся между творением и гибелью, как борьбу между душой и духом, добром и злом, Богом и дьяволом, как некое строго ограниченное свершение с *уникальной перипетией* в кульминационном пункте: явлением Спасителя. Фаустовский человек видит в истории напряженное развитие, ориентированное на некую *цель*. Ряд: Древний мир — Средние века — Новое время — представляет собой *динамическую* картину. Фаустовский человек и не *способен* вообразить себе историю иначе, и если это и не мировая история как таковая и вообще, а просто картина мировой истории фаустовского стиля, истинность и наличие которой начинаются и прекращаются вместе с бодрствованием западноевропейской культуры, то социализм в высшем смысле слова оказывается логической и практической кульминацией этого представления. В нем картина получает свое, назревавшее еще с эпохи готики завершение.

И здесь социализм — в противоположность стоицизму и буддизму — становится трагическим. Исполнено глубочайшего значения то обстоятельство, что Ницше обнаруживает совершенную ясность и уверенность, как только речь заходит о том, что́ должно быть сокрушено и что́ переоценено; напротив, он теряется в туманных общих местах, как только приходится говорить о «для чего», о цели. Его критика декаданса неопровержима, его учение о сверхчеловеке — сплошной мираж. Но то же относится к Ибсену — к Бранду и Росмерсхольму, Юлиану Отступнику и Строителю Сольнесу, — к Геббелю, Вагнеру, ко всем. И в этом глубокая необходимость, ибо, начиная с Руссо, фаустовскому человеку не на что уже надеяться во всем, что касается большого стиля жизни. Тут что-то завершилось. Северная душа исчерпала свои внутренние возможности; оставалась лишь динамика бури и натиска, которая проявлялась в виде́ниях будущего, измеряемых тысячелетиями, оставались голый порыв, страсть, взыскующая творчества, форма, лишенная содержания. Эта душа была волей, и ничем больше; она нуждалась в цели для своей колумбовской ностальгии; ей *нужно было* по крайней мере симулировать перед собой смысл и цель своей активности, и оттого более рафинированный наблюдатель обнаружит черты Ялмара Экдаля во всех новейших тенденциях, включая и наивысшие их проявления. Ибсен назвал это ложью жизни[287]. Но вот же, толика этой лжи чувствуется во всей духовности западноевропейской цивилизации, коль скоро она обращена к религиозному, художественному, философскому будущему, к социал-этической цели, к Третьему Царству, между тем как в глубине глубин рокочет глухое чувство, что вся эта запыхавшаяся горячка есть лишь отчаянный самообман души, не смеющей и не умеющей бездействовать. Из этой трагической ситуации — вывернутого наизнанку гамлетовского мотива — проистекла насильственная концепция Ницше о Вечном Возвращении, в которое он никогда по совести не верил, но за которое все же крепко держался, дабы спасти в себе чувство некой миссии. На этой жизненной лжи зиждется *Байрейт,* который *хотел* быть чем-то, в противоположность Пергаму, который *был* чем-то. И налет этой лжи почил на всем политическом, экономическом, этическом социализме, насильственно замалчивающем разрушительную серьезность своих окончательных прозрений, дабы спасти иллюзию исторической неизбежности своего существования.

18

Остается еще сказать кое-что о *морфологии истории философии.*

Философии как таковой вообще не существует: у каждой культуры своя собственная философия; она представляет собой часть ее целокупно символического выражения и слагает своими *постановками* проблем и *методами* мышления некую умственную орнаментику, в строгом родстве с архитектурой и изобразительным искусством. В отдаленной перспективе и с высоты рассмотрения совершенно несущественно, до каких словесно выраженных «истин» дошли эти мыслители вообще в рамках своих школ — ибо именно школа, конвенция и богатство форм являются здесь, как и во всяком большом искусстве, основополагающими элементами. Бесконечно более важными, чем ответы, оказываются сами вопросы, и притом в аспекте их выбора и внутренней формы, поскольку тот *особый способ*, через который понимающему взору человека определенной культуры предстает

макрокосм, заведомо формирует самую потребность и тип вопрошания.

Античной и фаустовской культуре не в меньшей степени, чем индийской и китайской, присущ свой собственный тип, и к тому же их великие вопросы *все* без исключения ставятся с самого начала. Нет ни одной современной проблемы, которая не была бы увидена и сформулирована уже эпохой готики[288]. Нет ни одной эллинистической проблемы, которой не довелось поначалу фигурировать в древнеорфических храмовых учениях.

Неважно, выражается ли этот обычай грезящего мышления в устной традиции или в книгах, представляют ли собой эти писания *личные* творения какого-то Я, как в нашей литературе, или просто анонимную, неизменно шаткую текстовую массу, как в индийской, возникает ли некая последовательность отвлеченных систем, или последние интуиции остаются облаченными в выразительные средства искусства и религии, как в Египте. Существенно то, что ход этих биографий различных образов мышления повсюду одинаков. В самом начале каждой ранней эпохи, связанная узами родства с большой архитектурой и религией, философия раздается как умственное эхо какого-то сильного метафизического переживания, и ее предназначение сводится к тому, чтобы критически подтвердить священную каузальность религиозно узренной картины мира *. Не только естественнонаучные, но уже и философские основные дистинкции находятся в зависимости и отслоены от элементов соответствующей религии. В эту раннюю пору мыслители были *жрецами*, не только по образу мыслей, но даже и по сословию. Это относится к схоластике и мистике готических и ведийских, а равным образом гомеровских ** и раннеарабских столетий ***. Лишь с наступлением поздней эпохи философия принимает городской и мирской облик. Она освобождается от роли служанки религии и осмеливается даже выставлять эту последнюю в качестве объекта критико-познавательных методов. Ибо проблема познания есть великая тема браминской, ионийской и барочной философии. Городской дух поворачивается к своему собственному отражению, чтобы констатировать, что для знания нет более высокой инстанции, чем он сам. Оттого мышление входит теперь в добрососедские отношения с высшей математикой, и вместо жрецов мы встречаем светских людей, государственных деятелей, коммерческих тузов, первооткрывателей, прошедших испытание высокими должностями и большими задачами и базирующих свое «мышление о мышлении» на глубоком жизненном опыте. Таков ряд великих личностей, от Фалеса до Протагора, от Бэкона до Юма, ряд доконфуцианских и добуддистских мыслителей, о которых нам известно не больше, чем то, что они существовали.

* Т. 2, с. 322 сл., 367 сл.

** Т. 2, с. 343. Может быть, диковинный стиль Гераклита, происходившего из жреческого рода Эфесского храма, представляет собой своеобразную пробу формы, в которой изустно передавалась древнеорфическая мудрость.

*** Т. 2, с. 305.

В самом конце этого ряда стоят Кант и Аристотель *. То, что начинается после них, есть философия цивилизации. В каждой большой культуре налицо некое восходящее мышление, которое с самого же начала ставит первовопросы и с нарастающей силой духовного выражения исчерпывает их в постоянно новых ответах — ответах, исполненных, как было сказано, *орнаментального* значения,— и нисходящее мышление, для которого проблемы познания оказываются в некотором смысле готовыми, устаревшими, никчемными. Налицо метафизический период, отмеченный поначалу религиозной, а под конец рационалистической редакцией, в которой мышление и жизнь несут еще в себе хаос и из полноты избытка созидают мир, и период этический, когда жизнь, принявшая облик больших городов, не питает уже сама к себе никакого доверия и вынуждена употребить остаток творческой философской силы на поддержание собственной же стати. В одном *раскрывается* сама жизнь; другому жизнь предстает *объектом*. Один «теоретичен», созерцателен в большом смысле, другой вынужденно практичен. Еще и кантовская система была в глубочайших своих чертах *узрена* и *лишь после этого* логически и систематически сформулирована и упорядочена.

Доказательством тому служит отношение Канта к математике. Кто не проник в мир форм чисел, кто не пережил их в себе как символы, тот не есть настоящий метафизик. Фактически именно великие мыслители барокко сотворили анализ, а эквивалент этого мы находим у досократиков и Платона. Декарт и Лейбниц рядом с Ньютоном и Гауссом, Пифагор и Платон рядом с Архитом и Архимедом — вершины математического развития. Но уже Кант, как математик, лишен значения. Он столь же

* Такова *схоластическая* сторона поздней эпохи; мистическая, от которой не далеко отстояли Пифагор и Лейбниц, достигает своей вершины в Платоне и Гёте и продолжается от Гёте до романтиков, Гегеля, Ницше и дальше, в то время как схоластика, исчерпавшая свои задачи, опускается после Канта — и Аристотеля — до уровня катедер-философии, эксплуатируемой на специально-научный лад.

мало вник в окончательные тонкости тогдашнего счисления бесконечно малых, сколь мало же и освоил лейбницевскую аксиоматику. В этом он схож со своим «современником» Аристотелем, и с тех пор ни один философ не числится уже среди математиков. Фихте, Гегель, Шеллинг и романтики совершенно нематематичны, равно как Зенон и Эпикур. Шопенгауэр обнаруживает в этой области слабость, граничащую с тупостью, не говоря уже о Ницше. С миром числовых форм была утрачена большая конвенция. С тех пор отсутствует не только тектоника систем, но и то, что можно назвать *большим стилем* мышления. Шопенгауэр именовал самого себя мыслителем по случаю.

Этика переросла положенное ей место части абстрактной теории. Отныне она и есть *сама* философия, аннексирующая прочие области; практическая жизнь сдвигается в центр рассмотрения. Страстность чистого мышления ослабевает. Метафизика, вчерашняя госпожа, становится сегодняшней служанкой. Она лишь поставляет основание, на которое водружается практический образ мыслей. И это основание оказывается все более ненужным. Пренебрежительное отношение к метафизическому, непрактичному, «камням вместо хлеба», насмешки над этим становятся обычным делом. У Шопенгауэра три первые книги существуют ради четвертой[289]. Канту всего лишь *казалось*, что у него дело обстоит так же. По существу центром творения для него оказывается все еще чистый, а не практический разум. Именно такой водораздел пролегает через всю античную философию до и после Аристотеля: там грандиозное восприятие космоса, едва ли обогащенное *формальной* этикой, здесь — сама этика, как программа, как необходимость, на базе мимоходом и небрежно конципированной метафизики. Чувствуется, что та логическая бессовестность, с которой, скажем, Ницше наспех набрасывает подобные теории, совершенно не в состоянии понизить ценность собственной его философии.

Как известно, Шопенгауэр* пришел к пессимизму не от своей метафизики, а, напротив, от пессимизма, который одолел его в 17-летнем возрасте,— к развитию своей системы. Шоу, очень странный свидетель, обращает в «Квинтэссенции ибсенизма» внимание на то, что можно вполне перенять — как он выражается — у Шопенгауэра его философию, отвергая в то же время его метафизику[291]. Тем самым совершенно точно разделяется то, благодаря чему он был первым мыслителем Нового времени, и то, что по устаревшей традиции принадлежало тогда еще к законченной философии.

* Новые Паралипомены § 656[290].

Никто не взялся бы провести это разделение у Канта. Оно бы и не удалось. В случае же Ницше легко установить, что его «философия» была совершенно внутренним, очень ранним переживанием, тогда как свою потребность в метафизике он быстро и зачастую довольно ущербно удовлетворил с помощью ряда книг и даже не сумел точно изложить свое этическое учение. Совершенно такое же напластование живых, своевременных, этических слоев мысли и слоев, требуемых привычкой, ненужных, метафизических, можно обнаружить у Эпикура и стоиков. Это явление не допускает никакого сомнения относительно сущности цивилизованной философии.

Строгая метафизика исчерпала свои возможности. Мировой город окончательно победил деревню, и его дух составляет себе нынче собственную, неизбежно направленную вовне, механистическую, бездушную теорию. С полным основанием говорят теперь о мозге вместо души. И поскольку в западноевропейском «мозгу» воля к власти, тираническое направление к будущему, к организации целого жаждет практического осуществления, то этика, по мере того как она упускает из виду свое метафизическое прошлое, принимает *социал-этический и политико-экономический* характер. Идущая от Гегеля и Шопенгауэра философия современности, поскольку она выражает дух времени — чего не делают, например, Лотце и Гербарт,— есть *критика общества*.

Внимание, которое стоик уделяет собственному телу, западный мыслитель посвящает телу общественному. Не случайно, что из школы Гегеля вышли социализм (Маркс, Энгельс), анархизм (Штирнер) и проблематика социальной драмы (Геббель). Социализм есть превращенная в этическое, да к тому же в *императивное*, политическая экономия. Пока, вплоть до Канта, существовала метафизика большого стиля, политическая экономия оставалась *наукой*. Как только «философия» совпала с практической этикой, эта последняя выступила вместо математики в качестве *основания мирового мышления*. Тут кроется значение Кузена, Бентама, Конта, Милля и Спенсера.

Философ не волен выбирать свои темы, и философия отнюдь не всегда и не везде располагает одними и теми же темами. Нет никаких вечных вопросов; есть лишь вопросы, прочувствованные и поставленные из конкретно-определенного бытия. «Все преходящее есть лишь подобие» — это применимо и ко всякой подлинной философии, как духовному выражению данного бытия, как осуществлению душевных возможностей в мире форм понятий, суждений и мысленных конструкций, соединенных в живом

явлении ее творца. Каждая такая философия, от первого до последнего слова, от абстрактнейшей темы до интимнейшей черты характера, есть нечто ставшее, просвеченное из души в мир, из царства свободы в царство необходимости, и, значит, преходящее, обладающее определенным темпом и конкретными жизненными сроками. Оттого в *выборе темы* лежит строгая необходимость. У каждой эпохи своя собственная тема, имеющая значение для нее, и ни для какой иной. Не ошибиться тут — вот что характеризует прирожденного философа. Оставшаяся часть философской продукции не представляет интереса: это просто специальная наука, скучное нагромождение систематических и отвлеченных субтильностей.

И оттого-то типичная философия XIX века в смысле продуктивности есть *только* этика, *только* критика общества. Оттого наиболее значительными ее представителями оказываются, за вычетом практиков, *драматурги* — это соответствует фаустовской активности, — рядом с которыми не идет в счет ни один катедер-философ со своей логикой, психологией или систематикой. Только тому обстоятельству, что эти никчемные людишки, чистые ученые, всегда писали также и историю философии — и какую историю! целую выставку данных и «выводов», — обязаны мы тем, что никто в наши дни не знает, что такое история философии и чем она могла бы быть.

Оттого глубокое органическое единство, свойственное мышлению этой эпохи, никем еще не было провидено. Можно сформулировать его философскую суть, спросив себя, в какой мере Шоу является учеником и завершителем Ницше. В этом сопоставлении нет и намека на иронию. Шоу — единственный значительный мыслитель, последовательно идущий курсом подлинного Ницше, именно как продуктивный критик западной морали, тогда как, с другой стороны, будучи поэтом, он сделал окончательные выводы из Ибсена и отказался в своих пьесах от остатка художественности ради практических дискуссий.

Ницше во всем без исключения был учеником материалистических десятилетий в той мере, в какой запоздалый романтик не распоряжался в нем стилем, тоном и осанкой его философии. Что страстно влекло его к Шопенгауэру — без того чтобы это было осознано им самим или кем-нибудь другим, — есть тот элемент учения последнего, которым Шопенгауэр разрушал метафизику большого стиля и которым он невольно пародировал своего мастера Канта, именно, трансформация всех глубоких понятий барокко в сподручное и механистическое. Кант в немногих словах, за которыми скрывается мощная, труднодоступная интуиция, говорит о мире, как явлении; Шопенгауэр называет это миром как мозговым феноменом. Тут и происходит поворот трагической философии к философскому плебейству. Достаточно процитировать одно место. В «Мире как воле и представлении» (т. 2, гл. 19) сказано: «Воля, как вещь в себе, составляет внутреннее, истинное и неразрушимое существо человека, — но сама по себе она бессознательна. Ибо сознание обусловлено интеллектом, а последний является простой акциденцией нашего существа: ведь он представляет собою функцию мозга, который вместе с прилегающими к нему нервами и спинным мозгом — только плод, продукт и даже паразит остального организма, поскольку он непосредственно не входит в его внутренние пружины, а служит цели самосохранения только тем, что регулирует отношение организма к внешнему миру». Но к этому в буквальном смысле и сводится суть са́мого мелкого материализма. Недаром Шопенгауэр, как некогда Руссо, пошел на выучку к английским сенсуалистам. Там научился он превратно понимать Канта в духе городских, ориентированных на целесообразное новейших тенденций. Интеллект, как орудие воли к жизни *, как оружие в борьбе за существование, то, что Шоу свел в гротескную драматическую форму **, этот мировой аспект Шопенгауэра и сделал его при появлении главного труда Дарвина (1859) сразу модным философом. В противоположность Шеллингу, Гегелю и Фихте он был единственным, чьи метафизические формулы без затруднений укладывались в голове представителей умственного среднего сословия. Его ясность, которой он гордился, грозит каждое мгновение обернуться тривиальностью. Здесь можно было, не отказываясь от формул, распространяющих вокруг себя атмосферу глубокомыслия и исключительности, усвоить себе весь компендиум цивилизованного мировоззрения. Его система есть антиципированный дарвинизм, которому язык Канта и понятия индусов служили лишь облицовкой. В его книге «О воле в природе» (1835) мы уже находим борьбу за самоутверждение в природе с человеческим интеллектом, как наиболее эффективным оружием этой борьбы, и половой любовью, как бессознательным выбором *** на основе биологического интереса.

Это — то самое воззрение, которое Дарвин окольным путем через Мальтуса с неотразимым успехом втолковал в

---

* У него встречается также и новейшая идея о том, что бессознательные, инстинктивные жизненные акты дают совершенные результаты, между тем как интеллект приводит только к негодным эффектам (т. 2, гл. 30) [292].

** В «Человеке и сверхчеловеке».

*** В главе «К метафизике половой любви» (т. 2, с. 44) мысль об искусственном отборе, как средстве поддержания вида, предвосхищена в полном объеме.

картину животного мира. Политэкономическое происхождение дарвинизма доказывается тем фактом, что эта система, измышленная на основании сходства высших животных с человеком, не годится уже для растительного мира и вырождается в дурачества, когда ко всему прочему ее намереваются серьезно применить со всеми ее волевыми тенденциями (искусственный отбор, mimicry) к примитивным органическим формам*. Подобрать в известном порядке какие-то факты и наглядно объяснить их таким образом, чтобы они соответствовали его историко-динамическому основному чувству «развития»,— это называет дарвинист доказательством. «Дарвинизм», т. е. та самая сумма весьма разнообразных и противоречащих друг другу воззрений, общим признаком которых является просто применение каузального принципа к живому, стало быть, *метод*, а не *результат* был известен во всех подробностях уже в XVIII столетии. Руссо уже в 1754 году защищает теорию обезьян. От Дарвина происходит только манчестерская система, *популярность которой объясняется латентным политическим содержанием.*

Здесь проявляется духовное единство столетия. От Шопенгауэра до Шоу, все, сами того не подозревая, формулировали один и тот же принцип. Все они руководствуются идеей развития, даже те, кто, подобно Геббелю, понятия не имели о Дарвине, притом идеей развития не в ее глубокой гётевской, а в плоской цивилизованной редакции, все равно, носит ли она политэкономический или биологический отпечаток. Даже в самой идее развития, которая является насквозь фаустовской, которая в строжайшем противоречии с вневременной аристотелевской энтелехией обнаруживает в себе страстный порыв к бесконечному будущему, *волю, цель* и, будучи a priori *формой* нашего созерцания природы, вовсе не нуждается в том, чтобы ее заведомо открывали и возводили в принцип, поскольку она имманентна фаустовскому духу, и только ему одному,— даже в ней свершился переход от культуры к цивилизации. У Гёте она возвышенна, у Дарвина — плоска, у Гёте — органична, у Дарвина — механична, у одного она — переживание и символ, у другого — познание и закон. Там она именуется внутренним завершением, здесь — «прогрессом». Дарвиновская борьба за существование, которую он вчитал в природу, а не вычитал из нее, есть лишь плебейская формулировка того исконного чувства, которое в шекспировских трагедиях сшибает друг с другом большие действительности. То, что там внутренне созерцается, чувствуется и осуществляется в образах как судьба, понимается здесь как каузальная связь и приводится к поверхностной системе целесообразностей. И именно эта система, а не то исконное чувство лежит в основе речей Заратустры, трагики «Привидений», проблематики «Кольца Нибелунгов». Вот только Шопенгауэр, которому следует Вагнер, был, будучи первенцем ряда, охвачен ужасом перед своим собственным познанием — в этом корень его пессимизма, нашедшего в музыке Тристана высшее выражение,— тогда как более поздние, с Ницше во главе, вдохновлялись им, временами даже несколько насильственным образом.

В разрыве Ницше с Вагнером, этом последнем событии немецкого духа, на котором лежит величие, таится его переход от одного учителя к другому, бессознательный шаг от Шопенгауэра к Дарвину, от метафизической к физиологической формулировке того же мирочувствования, от отрицания к утверждению аспекта, признаваемого *обоими*, именно воли к жизни, которая идентична с борьбой за существование. В «Шопенгауэре, как воспитателе» развитие означает еще внутреннее созревание; сверхчеловек есть продукт механической «эволюции». Таков *этический* генезис Заратустры, в основе которого лежит бессознательный протест против Парсифаля, при всей своей несомненной *художественной* зависимости от этого последнего, ревность одного провозвестника к другому.

Но Ницше был также социалистом, сам того не зная. Не лозунги его, а инстинкты были социалистическими, практическими, ориентированными на физиологическое «спасение человечества», о чем Гёте и Кант никогда и не помышляли. Материализм, социализм, дарвинизм разделимы только искусственно и на поверхности. Так стало возможным, что Шоу понадобилось лишь слегка и даже весьма последовательно изменить тенденции господской морали и разведения сверхчеловека, чтобы соблюсти исконную максиму *своего* социализма в третьем акте «Человека и сверхчеловека», одного из наиболее важных и показательных произведений конца эпохи. Шоу лишь высказал тут, но бесцеремонно, ясно, с полным сознанием своей тривиальности, то, что с самого же начала со всей вагнеровской театральностью и романтической расплывчатостью должно было быть сказано в неосуществленных частях Заратустры. Надо только уметь выявлять необходимо *практические*, явствующие из структуры современной общественной жизни предпосылки и консеквенции ницшевских ходов мысли. Он предается неопределенным речевым фигурам, вроде «новые ценности», «сверхчеловек», «смысл земли», и остерегается или страшится давать им более точные формулировки. Шоу делает это. Ницше замечает, что дарвинистическая идея сверхчеловека наводит на

* Т. 2, с. 36 сл.

мысль о понятии разведения, но он остается при звонкой фразе. Шоу подхватывает это и спрашивает дальше — ибо бесцельно говорить об этом, ничего не собираясь *делать*,— как это должно случиться, и вот он приходит к тому, что требует превращения человечества в конский завод. Но это и есть вывод Заратустры, решиться на который ему не хватало мужества, пусть даже мужества безвкусицы. Когда говоришь о планомерном разведении, этом вполне материалистическом и утилитарном понятии, то обязан дать ответ, кто, кого, где и как должен разводить. Однако же романтическое отвращение Ницше к весьма прозаичным социальным следствиям, его страх подвергнуть испытанию свои поэтические идеи путем сопоставления их с трезвыми фактами вынудили его умолчать о том, что все его учение, как восходящее к дарвинизму, имеет своей предпосылкой ко всему прочему и социализм, притом социалистическое *принуждение в качестве средства*; что всякому систематическому разведению класса высших людей должно предшествовать строго социалистическое общественное устройство и что эта «дионисическая» идея, коль скоро речь идет о *коллективной* акции, а не о частном деле живущих в стороне мыслителей, демократична, в какую бы сторону ее ни поворачивали. Таким образом, этическая динамика принципа «ты должен» достигает своего апогея: дабы наложить на мир форму своей воли, фаустовский человек жертвует самим собой.

Разведение сверхчеловека вытекает из понятия искусственного *отбора*. Ницше, с тех пор как он стал писать афоризмы, бессознательно был учеником Дарвина, но уже сам Дарвин переиначил идеи развития XVIII века политэкономическими тенденциями, которые он позаимствовал у своего учителя Мальтуса и спроецировал на царство высших животных видов. Мальтус изучил фабричную промышленность Ланкастера, и можно обнаружить всю его систему, в приложении к людям, а не к животным, уже в «Истории английской цивилизации» Бокля (1857).

Таким вот образом «мораль господ» этого последнего романтика на поразительный, но и весьма характерный для понимания эпохи лад проистекает из источника всех новейших духовных тенденций, из атмосферы английской машинной промышленности. Макьявеллизм, который Ницше расхваливал как феномен Ренессанса и сродство которого с дарвиновским понятием mimicry не следовало бы упускать из виду, фактически подвергся разработке в «Капитале» Маркса — другого знаменитого ученика Мальтуса,— а предварительная ступень к этой начавшей выходить с 1867 года основной книге политического (не этического) социализма, сочинение «К критике политической экономии», появилось одновременно с главным трудом Дарвина. Такова генеалогия морали господ. «Воля к власти», переведенная на язык реальных, политических, политэкономических условий, находит свое сильнейшее выражение в «Майоре Барбара» Шоу. Несомненно, как личность, Ницше является вершиной этого ряда этиков, но здесь Шоу, партийный политик, достигает того же уровня как мыслитель. Воля к власти гораздо решительнее представлена в наши дни обоими полюсами общественной жизни, рабочим классом и большими финансовыми и мозговыми людьми, чем когда-то каким-нибудь Борджа. Миллиардер Андершэфт в этой лучшей из комедий Шоу и *есть* сверхчеловек. Разумеется, Ницше, романтик, не опознал бы тут своего идеала. Он постоянно говорил о переоценке всех ценностей, о философии будущего, прежде всего-таки западноевропейского, а не китайского или африканского будущего, но когда его вечно расплывающиеся в дионисических далях мысли действительно уплотнились однажды в осязаемые структуры, то воля к власти предстала ему в образе кинжала и яда, а не забастовки и энергии денег. Все же он поведал нам, что сама идея открылась ему впервые на войне 1870 года при виде идущих в бой прусских полков [293].

Драма этой эпохи — уже не поэзия в старом культурном смысле, а форма агитации, дебатов и доказательств: театральные подмостки были, несомненно, «сочтены моральным учреждением» [294]. Даже Ницше неоднократно склонялся к драматической формулировке своих мыслей. Рихард Вагнер вложил в свою поэму о Нибелунгах, главным образом в ее первоначальной редакции, датированной около 1850 года, собственные социально-революционные идеи, а Зигфрид, обойдя все художественные и внехудожественные влияния, в законченном «Кольце» остался символом четвертого сословия, клад Фафнира — символом капитализма, Брунгильда же — символом «свободной женщины». Музыка к половому отбору, теория которого — «Происхождение видов» — появилась в 1859 году, встречается как раз тогда же в третьем акте Зигфрида и в Тристане. Не случайно, что Вагнер, Геббель и Ибсен почти одновременно взялись за драматическую обработку сюжета Нибелунгов. Геббель, познакомившись в Париже с сочинениями Фр. Энгельса, выражает свое удивление (письмо от 2 апреля 1844 года) по поводу того, что он совершенно так же понял социальный принцип эпохи, который он намеревался тогда изобразить в драме под заглавием «Во время оно», как и автор «Коммунистического манифеста», а при первом знакомстве с Шопенгауэром (письмо от 29 марта 1857 года) его поражает сродство «Мира, как воли

и представления» с важными тенденциями, положенными им в основу его Олоферна и «Ирода и Мариамны». Дневники Геббеля, значительнейшая часть которых была написана между 1835 и 1845 годами, представляют собой одно из глубочайших философских достижений века, хотя сам автор и не сознавал этого. Нас не удивило бы, если бы мы нашли целые его фразы дословно повторенными у Ницше, который его никогда не знал и не всегда достигал его уровня.

Я дам здесь обзор *действительной* философии XIX века, единственная и исконнейшая тема которой есть воля к власти в цивилизованно-интеллектуальном, этическом или социальном виде, как воля к жизни, как жизненная сила, как практически-динамический принцип, как понятие или драматический образ. Период, *завершившийся* вместе с Шоу, соответствует античному периоду между 350 и 250 годами. Все остальное, говоря словами Шопенгауэра, есть профессорская философия философских профессоров.

1819 год. Шопенгауэр, «Мир, как воля и представление»: впервые воля к жизни, как единственная реальность («изначальная сила»), поставлена в центр, но под влиянием предшествующего идеализма все еще рекомендуется ее отрицание.

1836 год. Шопенгауэр, «О воле в природе»: антиципация дарвинизма, но в метафизическом облачении.

1840 год. Прудон, «Qu'est-ce que la propriété?»: основоположение анархизма.— Конт, «Cours de philosophie positive»: формула «ordre et progrès»[295].

1841 год. Геббель, «Юдифь»: первая драматическая концепция «новой женщины» и сверхчеловека (Олоферн).— Фейербах, Сущность христианства.

1844 год. Энгельс, «Очерк критики политической экономии»: основоположение материалистического понимания истории.— Геббель, «Мария Магдалина»: первая социальная драма.

1847 год. Маркс, «Misère de la Philosophie»[296] (синтез Гегеля и Мальтуса). Эти годы — решающая эпоха, когда политическая экономия начинает господствовать над социал-этикой и биологией.

1848 год. Вагнер, «Смерть Зигфрида»: Зигфрид, как социал-этический революционер, клад Фафнира, как символ капитализма.

1850 год. Вагнер, «Искусство и климат»: сексуальная проблема.

1850—1858 гг. Поэмы о Нибелунгах Вагнера, Геббеля и Ибсена.

1859 год. Символическое совпадение: Дарвин, «Происхождение видов путем естественного отбора» (применение по-

литической экономии к биологии) и «Тристан и Изольда».— Маркс, «К критике политической экономии».

1863 год. Д. Ст. Милль, «Утилитаризм».

1865 год. Дюринг, «Ценность жизни», книга, редко упоминаемая, но оказавшая сильнейшее влияние на следующее поколение.

1867 год. Ибсен, «Бранд» и «Капитал» Маркса.

1878 год. Вагнер, «Парсифаль»: первое растворение материализма в мистицизме.

1879 год. Ибсен, «Нора».

1881 год. Ницше, «Утренняя заря»: переход от Шопенгауэра к Дарвину, мораль, как биологический феномен.

1883 год. «Так говорил Заратустра»: воля к власти, но в романтическом облачении.

1886 год. «Росмерсхольм» («Благородные») и «По ту сторону добра и зла».

1887/88 г. Стриндберг, «Отец» и «Фрёкен Жюли».

1890 год. Близящийся конец эпохи: религиозные произведения Стриндберга, символические — Ибсена.

1896 год. Ибсен, «Иун Габриель Боркман»: сверхчеловек.

1898 год. Стриндберг, «На пути в Дамаск».

С 1900 года последние явления.

1903 год. Вейнингер, «Пол и характер»: единственная серьезная попытка реанимировать в границах этой эпохи Канта путем соотнесения с Вагнером и Ибсеном.

1903 год. Шоу, «Человек и сверхчеловек»: последний синтез Дарвина и Ницше.

1905 год. Шоу, «Майор Барбара»: тип сверхчеловека, сведенный к его хозяйственно-политическому происхождению.

Так, вслед за метафизическим периодом исчерпал себя и этический. Этический социализм, подготовленный Фихте, Гегелем, Гумбольдтом, достиг пика своего страстного величия к середине XIX века. К концу его он оказался уже в стадии повторений, а XX век, сохраняя *слово* «социализм», заменил этическую философию, кажущуюся незаконченной только эпигонам, праксисом злободневных хозяйственных вопросов. Этическое мироустроение Запада останется «социалистическим», но его теория перестала уже быть проблемой. Существует возможность третьей, и последней, ступени западноевропейской философии: ступени физиогномического скептицизма. Тайна мира последовательно предстает в виде проблемы познания, проблемы ценности и проблемы формы. Кант смотрел на этику как на предмет познания, XIX столетие смотрело на познание как на предмет, подлежащий оценке. Скептик счел бы *то и другое* просто историческим выражением данной культуры.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

ФАУСТОВСКОЕ И АПОЛЛОНИЧЕСКОЕ ПОЗНАНИЕ ПРИРОДЫ

1

В 1869 году в своей ставшей знаменитой речи Гельмгольц сказал: «Конечная цель естествознания сводится к отысканию всех движений, лежащих в основе изменений, и их движущих сил, следовательно, к тому, чтобы растворить себя в механике»[297]. В механике — это значит свести все качественные впечатления к неизменным количественным основаниям, стало быть, к *протяженности* и ее *локальной переменности*; это значит далее, если вспомнить противоположность становления и ставшего, пережитого и познанного, гештальта и закона, образа и понятия, свести картину увиденной природы к представленной картине единообразного, числового порядка, обладающего измеримой структурой. Доподлинная тенденция всей западной механики нацелена на духовную *экспроприацию средствами измерения*; оттого она вынуждена искать сущность явления в системе константных, исключительно доступных измерению элементов, важнейший из которых, по определению Гельмгольца, обозначается заимствованным из повседневного *жизненного* опыта словом *движение*.

Физику это определение представляется недвусмысленным и исчерпывающим; скептику, следящему за психологией означенного научного убеждения, оно отнюдь не кажется таковым. Для одного современная механика представляет собой последовательную систему ясных, однозначных понятий и столь же простых, сколь и необходимых отношений,

для другого дело идет о типичной для структуры западноевропейского духа *картине*, разумеется исполненной высочайшей последовательности строения и интенсивнейшей силы убеждения. Совершенно очевидно, что все *практические* результаты и открытия никак не могут служить доказательством «истинности» *теории, картины* как таковой *. Правда, большинству «механика» кажется естественной формулировкой природных впечатлений, но это только так кажется. Ибо что есть движение? Допущение, что все качественное может быть сведено к движению неизменных, однородных точек массы,— разве это уже не чисто фаустовский, отнюдь не общечеловеческий, постулат? Архимед, например, вовсе не испытывал потребности переистолковывать механические данные в русле представления движений. Есть ли вообще движение чисто механическая величина? Есть ли оно слово для обозначения зрительного опыта или абстрагированное отсюда понятие? Характеризует ли оно число, определяемое путем измерения экспериментально произведенных фактов, или подстилающую его картину? И если бы физике действительно удалось однажды достичь своей мнимой цели и свести все чувственно поддающееся учету к сплошной системе закономерно фиксированных «движений» вкупе с гипотетически действующими за ними силами, разве продвинулась бы она этим хотя бы на один шаг в «познании» того, что происходит? Менее ли догматичен от этого язык форм механики? Не таится ли в ней, напротив, миф первоглаголов, созидающих опыт, вместо того чтобы исходить из него, притом миф, представленный как раз в своей наиболее острой формулировке? Что есть сила? Что есть причина? Что есть процесс? И да — есть ли у физики, даже на почве собственных ее определений, вообще своя исконная задача? Обладает ли она значимой для всех столетий конечной целью? Обладает ли она хотя бы толикой неоспоримого величия мысли, которое позволило бы ей обнаружить свои результаты?

Ответ может быть оговорен заранее. Пусть даже нынешняя физика, представляющая собой как наука некую чудовищную систему *примет* в виде обозначений и чисел, которые позволяют работать с природой как с машиной **, имеет точно исчислимую конечную цель; будучи отрывком *истории* со всеми перипетиями судеб и случайностей в жизни участвующих в ней персон и в самом ходе научного поиска, физика,

* Т. 2, с. 620. Ср., напр., *Lenard*, Relativitätsprinzip, Äther, Gravitation (1920), S. 20ff.

** Т. 2, с. 367 сл., 619 сл.

по своей задаче, методу и результату, является выражением и осуществлением конкретной культуры, некой органически развивающейся чертой ее сущности, а каждый из ее выводов — символом. То, что физика, существующая лишь усилием бодрствующих людей живой культуры, полагает найти с их помощью, давно уже лежало в основе разновидности их поиска. Ее открытия по своему образному содержанию, за вычетом формул, даже в голове таких осторожных исследователей, каковыми были Ю. Р. Мейер, Фарадей и Герц, исполнены чисто мифического характера. При всей физической точности следует в каждом законе природы провести различие между безымянными числами и их наименованием, между голым полаганием границ * и его теоретическим истолкованием. Формулы выражают общие логические значения, стало быть, чистые числа и объективные пространственные и демаркационные элементы, но формулы немы. Выражение $s = {}^1/_2\, gt^2$ бессмысленно, пока мы не в состоянии, глядя на буквы, думать об определенных словах и их образном смысле. Но если я облекаю мертвые знаки в подобные слова, даю им плоть, тело, жизнь, вообще чувственное универсальное значение, значит, я переступил уже границы *голого порядка*. θεωρία значит картина, ви́дение. Только она превращает математическую формулу в действительный закон природы. Все точное само по себе *лишено смысла*; любое физическое наблюдение устроено таким образом, что его результат *доказывает* нечто лишь при условии некоторого количества образных допущений, которые с этого момента производят более убедительное впечатление. Вне отмеченного контекста результат этот состоит лишь из пустых цифр. Но мы совершенно не можем отвлечься от контекста подобных допущений. Даже если исследователь отстранит все осознанные им в качестве таковых гипотезы, ему все-таки не под силу, коль скоро он *мысляще* приступает к своей задаче, овладеть бессознательной формой этого мышления — она сама владеет им! — поскольку действует он всегда как человек какой-то одной культуры, какой-то одной эпохи, какой-то одной школы, полной традиций. Вера и «познание» — это только две разновидности внутренней достоверности, но вера взрослее и распоряжается всеми предпосылками столь точного все еще знания. И именно теории, а не чистые цифры суть носители всякого познания природы. Бессознательная тоска каждой подлинной науки, присущая — повторим это — только уму культурных людей, устремлена к пониманию, проницанию и охвату картины мира природы, а не к акту

* С. 206.

измерения как таковому, бывшему всегда отрадой только незначительных голов. Числа должны быть лишь ключом к тайне. Ради самих чисел ни один значительный человек никогда не согласился бы на жертву.

Правда, Кант говорит в одном известном месте: «Я утверждаю, что в любом частном учении о природе можно найти науки в собственном смысле лишь столько, сколько имеется в ней математики» [298]. Тут речь идет о чистом полагании границ в сфере ставшего, поскольку оно является в виде закона, формулы, числа, системы, но закон, словесно не выраженный, числовой ряд, данный как простое считывание показаний измерительных приборов, даже непредставимы, как умственная процедура, во всей своей чистоте. Всякий эксперимент, всякий метод, всякое наблюдение вырастают из общего созерцания, не вмещающегося в рамки только математики. Всякий научный опыт, каким бы он ни был, является ко всему прочему еще и свидетельством *способов* символического представления. Все словесно зафиксированные законы суть живые, одушевленные распорядки, исполненные самого сокровенного содержания какой-то одной, и притом только этой одной, культуры. Если говорить о необходимости, поскольку таковая выступает в качестве требования всякого точного исследования, то она предстает в двоякой форме: как необходимость душевного и живого начала — ибо только судьба решает, когда и каким образом разыгрывается история каждого отдельного исследования, да и разыгрывается ли она вообще, — и как необходимость в пределах познанного, которую мы, западноевропейцы, привыкли обозначать словом *каузальность*. Пусть чистые числа физической формулы выражают себе какую-то каузальную необходимость; само наличие, возникновение, срок жизни любой теории есть судьба.

Всякий факт, даже простейший, уже содержит в себе теорию [299]. Факт — это единственное в своем роде впечатление, испытываемое бодрствующим существом, и все зависит от того, для кого он существует или существовал: для античного ли человека или западного, для человека готики или барокко. Подумаем над тем, какое впечатление производит молния на воробья и какое — на как раз наблюдающего за ней естествоиспытателя и чем именно содержимое одного «факта» больше содержимого другого «факта». Нынешний физик слишком легко забывает, что уже сами слова типа «величина», «положение», «процесс», «изменение состояния», «тело» выражают специфически западные картины с уже не поддающимся словесной фиксации семантическим ощущением, которое совершенно чуждо античному или арабскому мышлению и чувствованию, но

которое в полной мере определяет характер научных фактов как таковых, самый способ их познавания, не говоря уже о столь запутанных понятиях, как «работа», «напряжение», «квант действия», «количество теплоты», «вероятность» *, каждое из которых само по себе содержит настоящий *миф* о природе. Мы воспринимаем подобные мысленные образования как результат свободного от предрассудков исследования, а при случае и как окончательный результат. Какой-нибудь утонченный ум времен Архимеда, по основательном штудировании новейшей теоретической физики, клятвенно заверил бы, что ему непонятно, как мог бы кто-либо считать наукой столь произвольные, гротескные и путаные представления, да к тому же еще и выдавать их за необходимые следствия, вытекающие из предлежащих фактов. Научно оправданными следствиями были бы скорее... и тут на основании тех же «фактов», т. е. фактов, увиденных его глазами и сложившихся в его уме, он, со своей стороны, развил бы теории, к которым наши физики прислушались бы с удивленной улыбкой.

Каковы же эти основные представления, с внутренней последовательностью развившиеся в целокупной картине современной физики? Поляризованные лучи света, странствующие ионы, носящиеся и вращающиеся частички газа кинетической теории газов, магнитные силовые поля, электрические токи и волны — разве все это не фаустовские виде́ния, фаустовские символы, связанные теснейшими узами родства с романской орнаментикой, со взмыванием готических построек, скитаниями викингов в неведомых морях и ностальгией Колумба и Коперника? Не вырос ли мир этих форм и образов в строгой гармонии с одновременными искусствами, перспективной масляной живописью и инструментальной музыкой? Разве это не наша страстная направленность, пафос третьего измерения, добилась символического выражения как в картине души, так и в представленной картине природы?

2

Отсюда вытекает, что в основе всякого «знания» о природе, пусть даже самого точного, лежит религиозная вера. Чистая механика, к которой западная физика сводит природу, обозначая это своей конечной целью с поставленным ей на службу своим языком образов, предполагает некую *догму*, а именно религиозную картину мира готических столетий, благодаря которой она оказывается духовным достоянием западного культурного человечества, и только его одного. Не существует науки, свободной от бессознательных предпосылок такого рода, над которыми исследователь не имеет никакой власти, притом предпосылок, восходящих к самым первым дням пробуждающейся культуры. *Не существует естествознания без предшествовавшей ему религии.* В этом пункте исчезает всякое различие между католическим и материалистическим природовоззрениями: оба они говорят одно и то же разными словами. Атеистическое исследование природы также имеет религию; современная механика в каждой своей детали есть слепок религиозного созерцания.

Предрассудок *горожанина*, достигшего в лице Фалеса и Бэкона вершины ионики и барокко, приводит критическую науку к высокомерному противопоставлению себя ранней религии еще не городского, почвеннического толка, отводя ей большее преимущество в подходе к вещам, в единоличном обладании истинными методами познания и уполномочивая ее таким образом на эмпирическое и психологическое объяснение и «преодоление» самой религии. Но вот же, история высоких культур учит, что «наука» есть позднее и мимолетное зрелище*, относящееся к осени и зиме этих больших биографий и длящееся в античном, как и в индийском, китайском и арабском, мышлении лишь несколько столетий, в течение которых исчерпываются ее возможности. Античная наука угасла в промежутке времени между битвами при Каннах и Акциуме и снова уступила место картине мира «второй религиозности»**. На основании этого оказывается возможным предвидеть, когда естественнонаучное мышление Запада достигнет пределов своего развития.

Ничто не дает нам права отдать предпочтение этому духовному миру форм перед другими. Всякая критическая наука, как и всякий миф, всякая религиозная вера вообще, зиждется на внутренней достоверности; ее образования отличаются лишь особым строением и тембром, не будучи иными по существу. Все возражения, приводимые естествознанием против религии, поражают его само. Большой предрассудок — считать, что когда-либо удастся заменить «антропоморфные» представления «истиной». Иных представлений, кроме антропоморфных, и не бывает. В каждом из них,

* Скажем, во втором начале термодинамики в формулировке Больцмана: «Логарифм вероятности состояния пропорционален энтропии этого состояния». Здесь каждое слово содержит в себе законченную и доступную только *сопереживанию*, а не описанию систему природовоззрения.

* Т. 2, с. 367.
** Т. 2, с. 380 сл.

если только оно вообще возможно, отражается существование его автора. «Человек создал Бога по образу своему» — это столь же несомненно приложимо ко всякой исторической религии, как и ко всякой физической теории, сколь бы хорошо обоснованной она ни считалась. Античные исследователи представляли себе природу света таким образом, будто последний состоит из физических отблесков, испускаемых источником света по направлению к глазу. Для арабского мышления, несомненно уже в персидско-иудейских школах Эдессы, Резаины и Пумбадиты и по непосредственному свидетельству Порфирия, цвета и формы вещей магическим («духовным») способом сообщаются мыслимой на субстанциальный лад зрительной силе, покоящейся в глазных яблоках. Так учили Ибн аль-Гайтам, Авиценна и «Братья Непорочности»*. То, что свет есть некая сила — impetus, — уже к 1300 году фигурировало в представлениях парижского кружка оккамистов, сгруппировавшихся вокруг Буридана, Альберта Саксонского и изобретателя геометрии координат Николая Оресма**. Каждая культура создала для себя свою собственную группу картин, изображающих указанные процессы, истинных только для нее одной и существующих ровно столько, сколько отведено самой этой культуре в реализации ее внутренних возможностей. Когда культура подходит к концу, а с нею угасает творческий элемент, изобразительная сила и символика, то остаются «пустые» формулы, скелеты мертвых систем, которые в буквальном смысле воспринимаются как нечто бессмысленное и никчемное, механически сохраняются или презираются и забываются людьми чуждых культур. Числа, формулы, законы ничего не *означают* и *суть* ничто. Они должны получить плоть, которую придает им только живое человечество, изживая себя в них и через них, выражаясь в них и внутренне их усваивая. И оттого не существует абсолютной физики, а только отдельные, всплывающие и исчезающие физики в пределах отдельных культур.

«Природа» античного человека нашла свой высший художественный символ в обнаженной статуе; из нее последовательно выросла *статика тел, физика близкого расстояния*. К арабской культуре относится арабеска и выдолбленный свод мечети; из этого мирочувствования возникла *алхимия* с присущим ей представлением о таинственно действующих субстанциях, вроде «ртути философов», которая не является ни веществом, ни свойством, а чем-то таким, что на магический лад лежит в основе цветного бытия металлов и может провоцировать их взаимопревращения*. Наконец, «природа» фаустовского человека породила *динамику безграничного пространства, физику далей*. С первой из этих природ связаны представления о *материи и форме*, со второй — вполне в спинозовском смысле — представления о *субстанциях* и их зримых или тайных *атрибутах***, с третьей — представления о *силе и массе*. Аполлоническая теория есть спокойное созерцание, магическая — умолчанное знание о — можно и здесь обнаружить религиозное происхождение механики — «благодатных средствах» алхимии, фаустовская теория с самого момента своего появления — *рабочая гипотеза****. Грек задавался вопросом о сущности зримого бытия; мы вопрошаем о возможности овладения незримыми движущими силами становления. Что для первого было любовным погружением в очевидное, то оказывается в нашем случае насильственным допросом природы, методическим экспериментом[300].

Впрочем, не только постановки проблем и методы, но и основные понятия представляют собой символы какой-то одной, и только этой одной, культуры. Античные первоглаголы ἄπειρον, ἀρχή, μορφή, ὕλη непереводимы на наши языки; переводить ἀρχή как первоматерию — значит устранять аполлоническое содержание, а оставшееся пустое слово вызвучивать чуждым семантическим ощущением. То, что античному человеку представало в пространстве как «движение», он понимал как ἀλλοίωσις, изменение положения тел. Из способа, каковым мы зримо переживаем движения, мы абстрагировали понятие «процесс» — от procedere, продвигаться вперед, — чем и выражена вся энергия направления, без которой у нас не может быть никакой рефлексии над природными свершениями. Античная натуркритика определила зримые агрегатные состояния как изначально различные — знаменитые четыре элемента Эмпедокла, именно неподвижно-телесное, подвижно-телесное и нетелесное****. Арабские «элементы» содержатся в представлениях о скрытых химических структурах

* *E. Wiedemann*, Über die Naturwiss. bei den Arabern (1890). F. Strunz, Gesch. der Naturwiss. im Mittelalter (1910), S. 58f.

** *P. Duhem*, Etudes sur Léonard de Vinci, 3. Reihe (1913).

* *M. Berthelot*, Die Chemie im Altertum und Mittelalter (1909), S. 64ff.

** Для металлов «ртуть» есть принцип субстанциального свойства (блеск, ковкость, плавкость), а сера — принцип атрибутивных порождений, вроде горения и превращения. Ср. *Strunz*, Gesch. der Naturwiss. im Mittelalter (1910), S. 73ff.

*** Т. 2, с. 368, 622.

**** Земля, вода, воздух. Огонь для античного глаза относится сюда же в качестве четвертого элемента. Он есть сильнейшее оптическое впечатление из числа существующих и оттого не вызывает в античном уме никакого сомнения относительно своей телесности.

и констелляциях, обусловливающих зримую явленность вещей. Попытаемся приблизиться к этому способу чувствования, и мы обнаружим, что противоположность твердого и жидкого имеет совершенно различное значение для какого-нибудь ученика Аристотеля и какого-нибудь сирийца, именно, степень телесности в первом случае и магические атрибуты во втором. Так возникает *представление о химическом элементе*, роде магических субстанций, которые силою таинственной каузальности появляются из вещей и снова в них исчезают и даже находятся под влиянием созвездий. Алхимия заключает в себе глубокое научное сомнение относительно пластической действительности вещей, somata греческих математиков, физиков и стихотворцев, которые она растворяет и разрушает, чтобы обнаружить тайну их сущности. Это настоящее иконоборчество сродни иконоборчеству ислама и византийских богомилов. Налицо оказывается глубокое неверие в осязаемый гештальт, в котором является природа,— тот самый гештальт, который был священен для грека. Спор о личности Христа на всех ранних соборах, приведший к несторианскому и монофизитскому расколу, есть *алхимическая проблема**. Ни одному античному физику не пришло бы в голову исследовать вещи, отрицая или уничтожая их наглядную форму. Оттого и не существует никакой античной химии, как не существовало и античной теории, сделавшей бы своей темой субстанцию Аполлона вместо способов его явленности.

Химический метод арабского стиля есть знак нового мироосознания. Его открытие связывается с именем Гермеса Трисмегиста, предположительно жившего в Александрии *в то же время, что Плотин и Диофант,* основоположник алгебры. С механической статикой — аполлоническим естествознанием — покончено одним ударом. И опять же одновременно с окончательной эмансипацией фаустовской математики усилиями Ньютона и Лейбница освобождается от своей арабской формы и западная химия**, благодаря Шталю (1660—1734) и его теории флогистона. И та и другая становятся чистым анализом. Уже Парацельс (1493—1541) преобразил магическую тенденцию делать золото в фармацевтически-научную. В этом чувствуется измененное мирочувствование. Роберт Бойль (1626—1691) создал впоследствии

* Т. 2, с. 312 сл.

** Которая на всем протяжении готических столетий, несмотря на усилия испанского доминиканца Арнольда из Виллановы (†1311), лишена какой-либо творческой значимости по сравнению с физико-математическим научным поиском.

аналитический метод и тем самым *западноевропейское понятие элемента.* Но не следует обманываться на этот счет: то, что называют основанием современной химии, эпохи которой отмечены именами Шталя и Лавуазье, меньше всего связано с развитием «химических» идей, поскольку под ними разумеют алхимические воззрения на природу. Это — *конец* собственно химии, ее растворение во всеобъемлющей системе чистой динамики, включение ее в корпус того механического природовоззрения, которое было основоположено эпохой барокко в лице Галилея и Ньютона. Элементы Эмпедокла обозначают телесное поведение, элементы теории горения Лавуазье (1777), последовавшей вслед за открытием кислорода (1771),— *доступную человеческой воле* систему энергии. «Твердое» и «жидкое» делаются характеристиками напряженных отношений между молекулами. Нашими анализами и синтезами природа не допрашивается и не уговаривается, а покоряется. Современная химия есть глава современной *физики действия.*

То, что мы называем статикой, химией, динамикой — исторические обозначения, лишенные более глубокого смысла в контексте современного естествознания,— суть *три физические системы аполлонической, магической и фаустовской души,* каждая выросшая в своей культуре, каждая ограниченная в своей значимости рамками одной культуры. Этому соответствуют математики евклидовой геометрии, алгебры, высшего анализа и искусства статуи, арабески, фуги. Если различать три рода физики — к которым каждая другая культура могла бы и должна была бы прибавить новый — сообразно их пониманию проблемы движения, то картина, полученная нами, распадется на механический распорядок состояний, тайных сил, процессов.

3

И вот же, тенденция человеческого, всегда каузально предрасположенного мышления свести картину природы к возможно простым количественным элементам формы, тенденция, допускающая каузальное толкование, измерение, счисление — словом, механические дистинкции,— с необходимостью привела в античной, западной и любой другой вообще мыслимой физике к учению об атомах. Индийский и китайский варианты этого учения известны нам лишь в факте их исторического существования; арабский выглядит столь сложным, что его изложение еще и сегодня представляется совершенно невозможным. Однако между аполлоническим

и фаустовским вариантами существует глубоко символический антагонизм.

Античные атомы суть *миниатюрные формы*, западные — *минимальные кванты*, притом кванты энергии; в первом случае основной предпосылкой картины служат наглядность и ощутимая близость, во втором — абстракция. Атомистические представления новейшей физики, к которым принадлежат также* теория электронов и квантовая теория термодинамики, все больше и больше предполагают наличие того — чисто фаустовского — *внутреннего* созерцания, которое требуется и в некоторых областях высшей математики, как, скажем, в неевклидовых геометриях или в теории групп, и недоступно профану. Динамичный квант есть нечто протяженное, не несущее в себе ни малейшего признака чувственной видимости, избегающее какой-либо связи со зрением и осязанием и никак не укладывающееся по смыслу в слово «гештальт», стало быть, нечто такое, чего абсолютно не мог вообразить себе античный естествоиспытатель. Это приложимо уже к монадам Лейбница, а кроме того, в высшей степени к набросанной Резерфордом картине микроструктуры атомов — с ядром положительного электричества и целой планетной системой отрицательных электронов, — которую Нильс Бор совместил в новой картине с элементарным квантом действия Планка**. Атомы Левкиппа и Демокрита различались по форме и величине, стало быть, были чисто *пластическими* единствами и только в этом смысле, как явствует из самого наименования, «неделимыми». Атомы западной физики, «неделимость» которых имеет совершенно иной смысл, походят на фигуры и темы музыки. Их сущность сводится к колебаниям и излучению; их связь с природными процессами равна связи мотива с композицией***. Античный физик испытует видимость, западный — действие этих последних элементов картины ставшего. Таков смысл основных понятий, в первом случае материи и формы, во втором — емкости и интенсивности.

Есть стоицизм и социализм атомов. К этому сводится дефиниция статически-пластического и динамически-контрапунктического представления об атоме, которая в каждом законе и каждом определении учитывает их сродство со структурами соответствующей этики. Множество беспорядочных атомов Демокрита, локально сосредоточенных, претерпевающих свою участь, разбрасываемых и гонимых, подобно Эдипу, слепым случаем, который сам Демокрит, на манер Софокла, называл ἀνάγκη[301] — и по контрасту с этим действующие как нечто единое системы абстрактных силовых точек, агрессивных, энергетически (в качестве «поля») овладевающих пространством, побеждающих препятствия — как Макбет: из таких вот исконных чувствований и возникли обе механические картины природы. По Левкиппу, атомы «сами собой» носятся в пустоте; Демокрит допускает просто толчок и обратный толчок как форму перемещения; Аристотель считает отдельные движения случайными; у Эмпедокла встречается обозначение Любовь и Ненависть, у Анаксагора — схождение и расхождение. Все это также элементы античной трагики. Так ведут себя фигуры на сцене аттического театра. И *таковы же, следовательно,* формы существования античной политики. Мы обнаруживаем там крохотные города, политические атомы, расположенные длинной вереницей на островах и побережье, каждый ревниво существующий сам по себе и все же вечно нуждающийся в опоре, замкнутые и капризные до карикатуры, толкаемые то туда, то сюда беспланово́ми, беспорядочными событиями античной истории, сегодня князи, завтра в грязи — и в противоположность им династические государства XVII и XVIII веков, политические силовые поля, дальнозорко и планомерно направляемые и управляемые из центров действия кабинетов и крупных дипломатов. Только из этой противоположности двух душ можно понять дух античной и западной истории; и только из этого сравнения можно понять также основную атомистическую картину обеих физик. Галилей, сотворивший понятие силы, и милетцы, создавшие понятие ἀρχή, Демокрит и Лейбниц, Архимед и Гельмгольц суть «современники», члены одной и той же духовной ступени совершенно различных культур.

Но внутреннее сродство атомистики и этики простирается дальше. Было уже показано, как фаустовская душа, чье бытие есть преодоление видимости, чье чувство — одиночество, чья тоска — бесконечность, вкладывает эту жажду уединения, дали, изоляции во *все* свои реалии, в мир своих общественных, духовных и художественных форм. Как раз этот-то пафос дистанции, употребляя выражение Ницше, и чужд античности, в которой все человеческое нуждалось в близости, опоре и общности. Таково различие между духом барокко и духом ионики, культуры ancien régime и культуры Перикловых Афин. И этот пафос, отличающий героя-деятеля от героя-страстотерпца, снова появляется в картине западной физики: *как напряжение.* Вот

---

* После того как Гельмгольц сделал попытку объяснить явления электролиза путем допущения атомистической структуры электричества.

** *M. Born*, Aufbau der Materie (1920), S. 27.

*** С. 402 сл.

что отсутствовало в созерцании Демокрита. Принцип толчка и обратного толчка заключает в себе отрицание господствующей над пространством, идентичной с пространством силы. Оттого в картине античной души отсутствует элемент воли. Между античными людьми, государствами, мировоззрениями нет никакого внутреннего напряжения, несмотря на нескончаемые перебранки, зависть и ненависть, никакой глубокой потребности в дистанции, одиночестве, превосходстве,— следовательно, всего этого нет и между атомами античного космоса. Принцип напряжения — развитый в теории потенциалов,— совершенно непереводимый на античные языки, а значит, и закрытый для античной мысли, лег в основу современной физики. Он представляет собой прямое следствие из понятия энергии, *воли к власти в природе*, и оттого настолько же необходим для нас, насколько невозможен для античных людей.

4

Таким образом, атомистика есть миф, а не опыт. В ней культура через теоретическую творческую силу своих великих физиков раскрыла свою сокровеннейшую сущность, самое себя. Думать, что существует протяженность сама по себе, независимо от чувства формы и чувства мира познающего субъекта,— это просто критический предрассудок. Полагают, что можно исключить жизнь, но забывают при этом, что познание так же относится к познанному, как направление к протяженности, и что только живое направление растягивает воспринятое вглубь и вдаль, расширяя его до пространства. «Познанная» структура протяженного есть символ познающего существа.

Решающее значение *переживания глубины*, идентичного с пробуждением души, а значит, и с сотворением принадлежащего ей внешнего мира, было уже подтверждено раньше*. Мы знаем, что в простом чувственном восприятии налицо лишь длина и ширина; путем живого, свершающегося с глубочайшей необходимостью акта истолкования, который, как и все живое, обладает направлением, подвижностью, необратимостью — осознание этого и составляет собственно содержание слова «время»,— сюда *прибавляется* глубина, и таким образом творится действительность, мир. Сама жизнь входит в пережитое как третье измерение. Двоякий смысл слова «даль», обозначающего как будущее, так

* С. 334 сл.

и горизонт, выявляет более глубокий смысл этого измерения, которое только и вызывает к жизни протяженность как таковую. Застывшее, буквально прошедшее становление и есть ставшее; застывшая, буквально прошедшая жизнь — пространственная глубина познанного. Декарт и Парменид согласно сходятся в том, что мышление и бытие, т. е. представленное и протяженное, идентичны. Cogito, ergo sum [302] есть всего лишь формулировка переживания глубины: я познаю, следовательно, нахожусь в пространстве. Но в самом стиле этого познавания, а значит, и познанного проявляется прасимвол отдельной культуры. Осуществленная протяженность отмечена в античном сознании чувственно-телесным присутствием, в западном — возрастающей пространственной трансцендентностью, так что постепенно вырабатывается совершенно нечувственная полярность емкости и интенсивности в отличие от антично-оптической полярности материи и формы.

Но из этого следует, что в границах познанного живое время не может появиться вторично. Оно уже вошло в познанное, в «бытие» как глубина, и таким образом длительность, т. е. вневременность, и протяженность оказываются идентичными. Только познание обладает признаком направления. Физическое, измышленное, измеримое время, голое измерение есть просто ошибка. Спрашивается лишь, можно ли его избегнуть или нет. Если мы вложим вместо него в какой-либо физический закон слово «судьба», то мы почувствуем, что в пределах чистой «природы» о времени нет и речи. Мир форм физики простирается ровно настолько, насколько простираются родственные ему миры чисел и понятий, и мы видели уже, что, вопреки Канту, между математическим числом и временем нет ни малейшей связи какого бы то ни было рода. Однако этому противоречит *факт движения* в картине окружающего мира. Тут коренится нерешенная и неразрешимая проблема элеатов: бытие, или мышление, и движение не уживаются друг с другом. Движение «не есть» («есть иллюзия»).

И здесь естествознание во второй раз становится догматичным и мифологичным. В словах «время» и «судьба» для того, кто пользуется ими инстинктивно, затронута сама жизнь в своих сокровеннейших глубинах, *вся жизнь*, неразнимчато связанная с пережитым. Физика же, наблюдающий рассудок *должны* их разъять. Пережитое «само по себе», мысленно отделенное от живого акта созерцателя, ставшее объектом, мертвое, неорганическое, застывшее — такова теперь «природа», нечто исчерпываемое математически. В этом смысле природопознание равно *измерительной*

деятельности. Между тем, мы живем и тогда, когда созерцаем, а значит, *с нами вместе* живет и созерцаемое. Линия в картине природы, благодаря которой эта последняя не только «есть» от мгновения к мгновению, но и в непрерывном потоке *«становится» вокруг нас и с нами*, является признаком единства бодрствующего существа и *его* мира. Эта линия *именуется* движением и несовместима с природой *как картиной*. Она представляет *историю* этой картины, и отсюда вытекает, что физическое время точно так же абстрагируется из впечатления движения, как наше понимание словесно абстрагируется из ощущения, а математическое пространство — из сопротивления света и «вещей»*.

«Физика» исследует «природу». Следовательно, время известно ей лишь в виде отрезков. Но «физик» *живет* в *истории* этой природы. Следовательно, он вынужден понимать движение как математически определимую величину, как наименование полученных в эксперименте и зафиксированных в формулах чистых чисел. «Физика есть полное и простое описание движений» (Кирхгоф). Таковым всегда было ее намерение. Но речь идет не о движении *в* картине, а о движении *самой* картины. Движение в границах физически понятой природы есть не что иное, как то самое *метафизическое* нечто, благодаря которому только и возникает сознание некой последовательности. Познанное лишено времени и чуждо движению. Таково значение «ставшести». Из *органического ряда* познанного возникает впечатление движения. Содержание этого слова касается физика не в срезе его «рассудка», а как *всего* человека, постоянной функцией которого оказывается не «природа», а *весь* мир. Но это и есть *мир-как-история*. «Природа» — только выражение соответствующей культуры**. Всякая же физика сводится к трактовке проблемы движения, в которой таится проблема самой жизни, не в том смысле, что можно было бы ее однажды решить, но *несмотря на то и потому,* что она неразрешима. Тайна движения пробуждает в человеке страх перед смертью***.

Допустив, что природопознание есть некий утонченный род самопознания — где природа мыслится как картина, как зеркало человека,— можно сказать, что попытка разрешить проблему движения есть попытка познания набрести на след своей собственной тайны, своей судьбы.

* С. 277 сл., т. 2, с. 11 сл.
** С. 331.
*** С. 327, т. 2, с. 18.

5

Это может удасться только физиогномическому такту, когда он настраивается на творческий лад, и это с давних пор происходило в искусстве, особенно в жанре трагической поэзии. Только *мыслящему* человеку движение причиняет хлопоты; *созерцательному* оно предстает чем-то само собой разумеющимся. Совершенная система механического природовоззрения есть, однако, не физиогномика, а именно *система*, т. е. чистая протяженность, логически и численно упорядоченная, нечто не живое, а ставшее и мертвое.

Оттого Гёте, бывший поэтом, а не калькулятором, заметил: «У природы нет системы; у нее есть, она сама есть жизнь и течение от неведомого центра к непознаваемому пределу»[303]. Но для того, кто не переживает, а познает природу, у нее *наготове* система; она и есть система, и ничего больше этого, и, следовательно, движение в ней оказывается противоречием. Она может покрыть это противоречие искусственной формулировкой, но *оно продолжает жить в основных понятиях*. Толчок и обратный толчок Демокрита, энтелехия Аристотеля, понятия силы, от impetus оккамистов приблизительно с 1300 года до элементарного кванта действия радиационной теории с 1900 года, совокупно содержат в себе это противоречие. Назовем движение *внутри* какой-нибудь физической системы ее *постарением* — она и впрямь стареет именно как переживание самого наблюдателя,— и мы ясно почувствуем роковой смысл слова «движение» и всех производных из него представлений, наполненных несокрушимо-*органическим* содержанием. Механике не следовало бы иметь что-либо общее со старением *и, следовательно,* с движением. Итак — ибо без проблемы движения вообще немыслимо никакое естествознание — сплошь замкнутой механики отнюдь не может быть; где-нибудь всегда да найдется органический исходный пункт системы, как раз там, откуда вторгается неопосредованная жизнь — та самая пуповина, что связывает духовного младенца с материнской жизнью, помышленное с мыслящим[304].

Основания фаустовского и аполлонического природопознания открываются нам здесь с совершенно новой стороны. *Чистой* природы не существует. В каждой таится нечто от сущности истории. Если человек аисторичен, подобно греку, все мировпечатления которого всасываются чистым, точечным настоящим, то картина природы окажется *статической*, ежемгновенно замкнутой в себе и отторженной от будущего и прошлого. В греческой физике, как и в понятии энтелехии Аристотеля, отсутствует время как величина. Если человек

предрасположен исторически, то возникает *динамическая* картина. Число, предельное значение ставшего, в аисторическом случае становится мерой и величиной, в историческом — *функцией. Измеряют* только наличное и *наблюдают* только за тем, что в своем протекании обладает прошлым и будущим. В античном типе формирования теории это различие прикрывает внутреннее противоречие в проблеме движения, в западном — оно его выталкивает наружу.

История есть вечное становление и, стало быть, *вечное будущее*; природа есть ставшее и, стало быть, *вечное прошлое**. Здесь, таким образом, случилась странная инверсия: первенство становления перед ставшим выглядит как бы упраздненным. Дух, ретроспективно озирающий из своей сферы, из ставшего, пройденный путь, перевертывает аспект жизни; *идея судьбы,* несущая в себе цель и будущность, оборачивается механическим *принципом причины и следствия*, центр тяжести которого лежит в прошедшем. Дух переставляет иерархическими местами протекающую во времени жизнь и пространственно пережитое, помещая время, как отрезок, в пространственную систему мира. В то время как из направления следует протяженность, а из жизни — пространственность в качестве мирообразующего переживания, человеческое понимание влагает жизнь, *как процесс, в свое застывшее, представленное пространство.* Пространство для жизни есть нечто функционально принадлежащее к жизни; для духа же сама жизнь есть нечто свершающееся в пространстве. Смысл судьбы — в «куда», смысл каузальности — в «откуда». Обосновать научно — значит, отталкиваясь от ставшего и осуществленного, искать «основания», обратно прослеживая механически осмысленный путь — становление в виде отрезка. Но нельзя жить обратно, обратно можно только мыслить. Обратимы не время и не судьба, а лишь то, что называет временем физик, что он вводит в свои формулы в качестве делимых, а чего доброго, и отрицательных или мнимых «величин».

Это затруднение постоянно чувствовалось всеми, хотя его происхождение и неизбежность мало кем понимались. В границах античного исследования природы элеаты противопоставляли необходимости мыслить природу в движении логический вывод, что мышление есть бытие и что, значит, познанное и протяженное идентичны, а познание и становление несовместимы. Их возражения никогда не были опровергнуты и как таковые являются неопровержимыми, но они не

* С. 313 сл.

помешали развитию античной физики, которая, будучи выражением аполлонической души, не могла быть обойдена и, следовательно, стояла выше всяких логических противоречий. Попытки найти свободное от возражений решение в динамическом смысле постоянно имели место и в основанной Галилеем и Ньютоном классической механике барокко. История понятия силы, чьи бесконечно повторяемые дефиниции характеризуют страстность мышления, которое вследствие этих трудностей само оказалось под вопросом, есть не больше чем история попыток математически и исчерпывающе понятийным образом зафиксировать движение. Последняя значительная попытка, которая, как и все прежние, неизбежно потерпела неудачу, встречается в механике Герца.

Герц, так и не обнаружив собственно источника затруднений — это не удавалось еще ни одному физику, — попытался совершенно исключить понятие силы, руководствуясь верным чувством, что ошибку всех механических систем надлежит искать в одном из их основных понятий. Он намеревался построить картину физики исключительно из величин времени, пространства и массы, но не заметил, что само время, вошедшее фактором направления в понятие силы, было *органическим* элементом, без которого нельзя изложить динамическую теорию и при наличии которого чистое решение обречено на неудачу. А кроме того, понятия силы, массы и движения образуют догматическое единство. Они обусловливают друг друга таким образом, что использование одного незаметно включает уже использование обоих других. В античном первоглаголе ἀρχή содержится вся аполлоническая формулировка проблемы движения, а в понятии силы — вся западная. Понятие массы есть только дополнение к понятию силы. Ньютон, глубоко религиозная натура, просто выразил фаустовское мирочувствование, когда, желая прояснить смысл слов «сила» и «движение», говорил о массах как о точках приложения силы и носителях движения. Так мистики XIII столетия понимали Бога и его отношение к миру. Ньютон отклонил своим знаменитым «hypotheses non fingo»[305] метафизический элемент, но его обоснование механики насквозь метафизично. *Сила в механической картине природы западного человека есть то же, что воля в его картине души и бесконечное Божество в его картине мира.* Основные идеи этой физики были установлены задолго до того, как родился первый физик; они таились в брезжущих утренних сумерках религиозного мироосознания нашей культуры.

6

Тем самым обнаруживается и религиозное происхождение физического понятия *необходимости*. Речь идет о механической необходимости, проявляющейся в том, чем мы духовно обладаем как природой, и не следует забывать, что в основе этой необходимости лежит другая, органическая, исполненная судьбы и присущая самой жизни необходимость. Последняя формирует, первая ограничивает; одна следует из внутренней достоверности, другая — из доказательства: таково различие между трагической и технической, исторической и физической логикой.

В рамках требуемой и предполагаемой естествознанием необходимости — необходимости *причины и следствия* — налицо и дальнейшие различия, которые до сих пор ускользали от чьего-либо внимания. Речь идет здесь о крайне трудных прозрениях, имеющих необозримое значение. Познание природы есть функция познания, подчиненного определенному стилю, все равно, как бы ни описывалась философией эта взаимосвязь. Таким образом необходимость природы обладает стилем *соответствующего* духа, и отсюда начинаются историко-морфологические различия. Можно усматривать строгую необходимость в природе, без того чтобы необходимость эта могла найти выражение в законах природы. Последнее, будучи вполне очевидным для нас, но не для людей других культур, предполагает наличие совершенно особой и характерной для фаустовского духа формы понимания вообще, а значит, и природопознания. В принципе представляется возможным, чтобы механическая необходимость приняла такую формулировку, в которой каждый отдельный случай морфологически дан сам по себе, ни один не повторяется в точности, и познавательные результаты, следовательно, не могут предстать в виде постоянно значимых формул. Тогда природа явилась бы в такой картине, которую можно было бы представить себе, скажем, по аналогии бесконечных, но не периодических десятичных дробей в отличие от чисто периодических. Так, без всякого сомнения, ощущала античность. Чувство этого отчетливо лежит в основе ее исконных физических понятий. Собственно движение атомов, например у Демокрита, явлено таким образом, что исключена всякая возможность предварительного учета движений.

Законы природы суть формы познанного, в которых сумма отдельных случаев сводится в единство высшего порядка. Живое время не принимается здесь в расчет, что значит: безразлично, когда и как часто наступает сам случай, да и наступает ли он вообще, так что речь идет не о хронологи-

ческом *про*хождении событий друг за другом, а о математическом их *рас*хождении*. Но в осознании того, что нет такой силы в мире, которая смогла бы подорвать этот расчет, лежит наша воля к господству над природой. Чисто фаустовское осознание. Только в этом аспекте чудо выглядит нарушением законов природы. Для магического человека чудо равносильно обладанию некой не каждому свойственной силой, без того чтобы она хоть как-то противоречила «природе». Античный же человек был, по Протагору, только мерой, а не творцом вещей. Поэтому он бессознательно отказывается от овладения природой путем открытия и применения законов.

Здесь обнаруживается, что принцип каузальности в той форме, которая представляется нам самоочевидной и необходимой и согласно трактуется математикой, физикой и критикой познания как некая основополагающая истина, есть западный, а точнее, барочный феномен. Эта форма не может быть доказана, так как всякое доказательство, выраженное на каком-либо западном языке, и всякий опыт, ограниченный компетенцией западного духа, уже обусловлены ею. Любая *постановка* проблемы заключает уже в себе соответствующее решение. Метод науки и есть сама наука. Нет никакого сомнения, что в понятии *закона* природы и в бытующем со времен Роджера Бэкона понимании физики как некой scientia *experimentalis*** [306] уже содержится этот особый род необходимости. Античный же способ видеть природу — alter ego античного способа *быть* — ее *не* содержит, что, впрочем, ничуть не свидетельствует о логической шаткости в естественнонаучных констатациях. Если тщательно продумать высказывания Демокрита, Анаксагора и Аристотеля, в которых сконцентрирована вся сумма античного природовоззрения, если проанализировать главным образом содержание столь различных понятий, как ἀλλοίωσις, ἀνάγκη или ἐντελέχεια, то мы с удивлением обнаружим совершенно иначе устроенную, замкнутую в себе и, следовательно, для определенного рода людей безусловно истинную картину мира, в которой нет и речи о каузальности в нашем смысле.

Алхимик и философ арабской культуры равным образом предпосылает наличие глубокой необходимости в границах мировой пещеры, совершенно отличной от динамической каузальности. Не существует никакой причинной связи закономерного типа, но лишь *одна* причина, Бог, *непосредственно* лежащая в основе каждого действия. Верить в законы природы значило бы усомниться во всемогуществе Божьем. Если

* С. 276 сл., 312 сл.
** Т. 2, с. 367 сл.

возникает видимость какого-либо правила, значит, так было угодно Богу; но тот, кто принимает это правило за нечто необходимое, того лукавый ввел в искушение. Так именно ощущали Карнеад, Плотин и неопифагорейцы*, и *эта* же необходимость лежит в основе Евангелий, а равным образом Талмуда и Авесты. На ней держится техника алхимии.

Число, как функция, связано с *динамическим* принципом причины и следствия. То и другое суть творения одного и того же духа, формы выражения одной и той же душевности, творческие основания одной и той же объективированной природы. Фактически физика Демокрита отличается от физики Ньютона тем, что одна выбирает исходным пунктом оптически данное, а другая — развивающиеся из него абстрактные отношения. «Факты» аполлонического природопознания суть *вещи* и лежат на поверхности познанного; «факты» фаустовского природопознания суть *отношения*, вообще недоступные глазу профана, взыскующие умственного обладания и нуждающиеся затем для своего сообщения в тайном языке, который вполне понятен только знатоку естествознания. Античная статическая необходимость непосредственно предстает в изменчивых явлениях; динамический каузальный принцип господствует по ту сторону вещей, ослабляя или упраздняя их чувственную фактичность. Спросим себя, какое значение на фоне всей современной теории связано со словом «магнит».

Принцип сохранения энергии, всерьез рассматриваемый со времени его выдвижения Ю. Р. Мейером как простая логическая необходимость, фактически представляет собой перифразу *динамического* каузального принципа с помощью физического понятия силы. Ссылка на опыт и спор о том, является ли данный познавательный результат логически необходимым или эмпирическим, стало быть, достоверен ли он a priori или a posteriori, согласно терминологии Канта — весьма ошибавшегося относительно расплывающейся границы между обоими, — характерны для устройства западного мышления. Ничто не кажется нам столь самоочевидным и однозначным, как «опыт», считаемый источником точной науки. Эксперимент фаустовского типа, покоящийся на рабочих гипотезах и пользующийся измерительными методами, есть не больше чем систематическое и исчерпывающее применение этого опыта. Но было совершенно упущено из виду, что подобное понятие опыта со всем его динамичным и агрессивным содержанием содержит в себе уже

* *J. Goldziher*, Die islam. und jüd. Philosophie (Kultur der Gegenwart I, V, 1913), S. 306f.

целое мировоззрение и что опыта в этом прегнантном смысле вообще не существует и не может существовать для людей чужих культур. Когда мы уклоняемся от того, чтобы признать научные результаты Анаксагора или Демокрита за данные настоящего опыта, то это отнюдь не значит, что упомянутые люди античности не знали толк в интерпретации своих воззрений и просто предавались фантазиям, а значит только то, что нам недостает в их обобщениях того каузального элемента, который составляет *для нас* смысл слова «опыт». Очевидно, никто еще в достаточной мере не задумывался над спецификой этого чисто фаустовского понятия. Для него характерна отнюдь не лежащая на поверхности противоположность вере. Напротив, точный чувственно-интеллектуальный опыт по самой структуре своей совершенно конгруентен тому, что глубоко религиозные натуры Запада, скажем Паскаль, бывший в силу *одной и той же* внутренней необходимости математиком *и* янсенистом, испытывали как опыт сердца, как просветление в значительные моменты своего существования. Опыт означает для нас такую *активность* духа, которая не ограничивается сиюминутными и сугубо наличными впечатлениями, принимая, признавая и упорядочивая их в качестве таковых, но отыскивает их и вызывает к жизни, чтобы преодолеть их в их чувственной наличности, привести их в безграничное единство, в котором растворяется их осязаемая разъединенность. То, что мы называем опытом, обладает тенденцией *от единичного к бесконечному*. Именно поэтому он и противоречит античному чувству природы. Наш путь приобретения опыта есть для грека путь его утраты. Оттого и чурается он насильственного метода эксперимента. Оттого вместо мощной системы проработанных абстрактных законов и формул, которая насилует чувственную данность и подчиняет ее себе — только это знание и есть сила! — он располагал под именем физики суммой благоустроенных, чувственно интенсифицированных посредством образов, вовсе не растворенных впечатлений, оставлявших природу нетронутой в ее законченном в себе существовании. Наше точное естествознание императивно, античное естествознание — θεωρία в буквальном смысле результат пассивной созерцательности.

7

Теперь уже нет никакого сомнения: мир форм естествознания полностью соответствует *соотнесенным* с ним мирам математики, религии и изобразительного искусства.

Глубокий математик — не просто искусный калькулятор, но живо ощущающий в себе дух чисел — понимает, что таким образом он «узнает Бога». Пифагор и Платон знали это так же хорошо, как Паскаль и Лейбниц. Теренций Варрон в своем посвященном Цезарю исследовании о древнеримской религии с римской прегнантностью проводит различие между theologia civilis, суммой официально признанных верований, и theologia mythica, миром представлений поэта и художника, а также theologia physica, миром философских спекуляций [307]. Если применить это к фаустовской культуре, то к первой принадлежит то, чему учат Фома Аквинский и Лютер, Кальвин и Лойола, ко второй — Данте и Гёте, к третьей же — научная физика, поскольку она перелагает свои формулы в образы.

Не только дикарь и ребенок, но и высшие породы животных совершенно самостоятельно развивают из маленьких опытов повседневности картину природы, содержащую сумму технических примет, постоянная повторяемость которых бросается им в глаза. Орел «знает», когда именно следует ему настигнуть свою добычу; певчая птица, высиживающая птенцов, «опознает» близость куницы; дикий зверь «обнаруживает» свою кормушку. В случае человека этот совокупный опыт чувств сужается и углубляется до зрительного опыта. Но вот же, когда привычка говорить изживает себя в словах, от зрения абстрагируется понимание и продолжает дальше формироваться как мышление: к сиюминутно понимаемой *технике* присоединяется *теория*, представляющая собой размышление. Техника направлена на обозреваемые участки местности и имеет своей целью нужду. Теория повернута к далям и зрителям *незримого*. Ограниченное знание повседневности дополняется ею моментом веры, и все же она снова развивает новое знание и новую технику высшего порядка: к мифу присоединяется культ. Первый учит *узнавать* numina, второй — *заклинать* их. Ибо теория в возвышенном смысле слова насквозь религиозна [308]. Лишь в гораздо более поздних условиях из религиозной теории выделяется естественнонаучная, и это совпадает с *моментом осознания метода*. За вычетом этого фактора, тут мало что меняется. Образный мир физики остается мифом, ее процедуры остаются неким культом, заклинающим силы в самих вещах, а самый тип образов и процедур пребывает в зависимости от образов и процедур соответствующей религии*.

Со дней позднего Ренессанса представление о Боге в душах всех значительных людей приобретает все большее сход-

* Т. 2, с. 27 сл., 425 сл.

ство с идеей чистого бесконечного пространства. Бог Exercitia spiritualia [309] Игнатия Лойолы есть также Бог лютеровской песни «Господь наш — крепость», импроперий Палестрины и кантат Баха. Он уже не тот *Отец* святого Франциска Ассизского и высокосводчатых кафедралов, каковым ощущали его живописцы готики, вроде Джотто и Стефана Лохнера, не самолично присутствующий, заботливый и кроткий, а безличный принцип, недоступный представлению, неосязаемый, таинственно действующий в бесконечности. Всякий остаток личности растворяется в несозерцаемой абстрактности, и налицо идея Бога, до подражания которой доросла разве что только инструментальная музыка большого стиля, тогда как живопись XVIII века обнаруживает свою несостоятельность и отступает на задний план. *Это чувство Бога* сформировало естественнонаучную картину мира Запада, нашу природу, наш «опыт» и, следовательно, наши теории и методы, в противоположность теориям и методам античного человека. Сила, приводящая в движение массу,— вот что расписывал Микеланджело на потолке Сикстинской капеллы, вот что возносило фасады соборов, начиная с образца Il Gesù, до мощной выразительности у делла Порты и Мадерны, а начиная с Генриха Шютца, до просветленных звуковых миров церковной музыки XVIII столетия, вот что наполняет мировым свершением расширенную до бесконечности сцену шекспировских трагедий и вот что, наконец, Галилей и Ньютон заколдовали в формулы и понятия.

Слово «Бог» звучит иначе под сводами готических соборов и в монастырских дворах Маульбронна и Санкт-Галлена, чем в базиликах Сирии и храмах республиканского Рима. В *лесоподобности* соборов, в могучем подъеме среднего нефа над продольными в противоположность плоскому перекрытию базилики, в превращении колонн, водруженных в пространстве с помощью базы и капители как довлеющие себе отдельные вещи, в столбы и связки столбов, которые растут из пола и разветвления и линии которых дробятся и переплетаются в бесконечности над замком свода, в то время как через гигантские окна, растворившие стены, в пространство изливается неопределенный свет,— во всем этом лежит архитектоническое осуществление мирочувствования, обретшего свой исконный символ в *высокоствольном лесе* северных равнин. Притом в лиственном лесе с таинственным лабиринтом ветвей и шелестом вечно двигающихся лиственных масс над головой созерцателя, высоко над землей, от которой вершина силится освободиться посредством ствола. Вспомним еще раз о романской орнаментике и ее глубокой связи с духом лесов. Бесконечный,

одинокий, сумеречный лес навсегда остался тайным тоскливым взысканием всех форм западного зодчества. Оттого с ослаблением энергии формы стиля, как в поздней готике, так и в завершающемся барокко, сдержанный абстрактный язык линий снова прямо растворяется в натуралистической кроне, вьющихся растениях, ветвях и листьях.

Кипарис и пиния производят телесное, евклидовское впечатление; они никогда не смогли бы стать символами бесконечного пространства. Дуб, бук и липа с обманчивыми световыми пятнами в их затененных пространствах кажутся бесплотными, безграничными, призрачными. Ствол кипариса в ясном столбе хвойной массы находит полное завершение своей вертикальной тенденции; ствол дуба действует как неосуществленное беспрестанное стремление вырваться за пределы вершины. В ясене стремящимся ввысь ветвям как бы удается одержать победу над спаянностью кроны. В его облике есть что-то растворенное, видимость свободного расширения в пространстве, и, должно быть, именно оттого мировой ясень сделался символом северной мифологии. Шелест леса, волшебства которого не ощутил ни один античный поэт и который вообще лежит по ту сторону возможностей аполлонического чувства природы, со своим таинственным вопрошанием об «откуда» и «куда», своим погружением мгновения в вечность находится в глубокой связи с судьбой, с чувством истории и длительности, с фаустовским меланхолично-заботливым устремлением души в бесконечно отдаленное будущее. Оттого орга́н, глубокий и ясный шум которого наполняет наши церкви, звучание которого в противоположность ясному, пастозному тону античной лиры и флейты имеет в себе что-то безграничное и безмерное, стал о́рганом западного богослужения. Собор и орган образуют такое же символическое единство, как храм и статуя. История сооружения органов, эта одна из наиболее глубокомысленных и трогательных глав истории нашей музыки, есть история ностальгии по лесу, по языку этого доподлинного храма западного богопочитания. Эта ностальгия осталась неизменно плодотворной, от просодии стиха у Вольфрама фон Эшенбаха до музыки Тристана. Все стремление оркестрового звучания в XVIII веке беспрестанно сводится к тому, чтобы как можно ближе породниться с органным звучанием. Слово «парящий», бессмысленное по отношению к античным вещам, одинаково важно в теории музыки, в масляной живописи, архитектуре и динамической физике барокко. Когда стоишь среди могучих стволов высокого леса и слышишь над собой рев бури, тогда постигаешь внезапно смысл идеи силы, двигающей массу.

Так из прачувства, пробивающегося сквозь толщу логизированного существования, возникает все более определенное представление о Божественном начале внешнего мира. Познающий получает впечатление движения во внешней природе. Он чувствует вокруг себя трудноописуемую *чуждую жизнь* неведомых сил. Он возводит начало этих воздействий к numina, к «другому», поскольку и оно в равной степени обладает жизнью. Из удивления, вызванного фактом *чуждого движения*, возникают религия *и* физика. Они содержат истолкование природы или картины окружающего мира, в одном случае душевное, в другом — рассудочное. «Силы» предстают одновременно предметом как боязливого или исполненного любви почитания, так и критического исследования. Налицо религиозный *и* научный опыт.

Обратим теперь внимание на то, каким образом сознание отдельных культур духовно уплотняет первоначальные numina. Оно обкладывает их полными значения словами, *именами,* и заколдовывает — понимает, ограничивает — их на этот лад. Тем самым они подчиняются духовной власти человека, который имеет в своем распоряжении имена. А уже было сказано, что вся философия, все естествознание, все, так или иначе связанное с «познанием», есть в глубочайшей своей основе не что иное, как бесконечно утонченный способ *применять к «чуждому» магию слова первобытного человека.* Произнесение правильного имени (в физике: правильного понятия) есть заклятие. Так возникают божества и научные основные понятия — прежде всего как имена, к которым взывают и с которыми связывается некое приобретающее все бо́льшую чувственную определенность представление. Из numen возникает deus[310], из понятия — представление. Какое освобождающее колдовство заключается для большинства ученых мужей уже в простом оглашении слов типа «вещь в себе», «атом», «энергия», «сила тяжести», «причина», «развитие»! Оно подобно тому, которое охватывало латинских крестьян при произнесении слов: Церера, Консус, Янус, Веста*.

Для античного мирочувствования, соответственно аполлоническому переживанию глубины и его символике, отдельное тело было самим бытием. Вполне естественно, что его *являющийся воочию внешний облик* воспринимался как существенное, как исконный смысл слова «бытие». Что не имеет облика, не есть облик, того вообще не существует.

---

* Позволительно утверждать, что дюжая вера, связывающая, например, Геккеля с наименованиями «атом», «материя», «энергия», в существенном не отличается от фетишизма неандертальца.

Отталкиваясь от этого исконного чувствования, всю мощь которого невозможно себе в достаточной степени представить, античный дух сотворил в качестве *противопонятия** гештальта, лика, его «другое», безликость, вещество, ἀρχή или ὕλη, то, что не имеет в себе никакого бытия и в качестве простого дополнения к действительному сущему представляет собой некую придаточную, второстепенную необходимость. Понятно, как должен был складываться античный мир богов. В сопоставлении с человеком он являет более высокую потенцию человечества; это более совершенно изваянные тела, возвышеннейшие возможности телесно явленной формы — не отличающиеся друг от друга по веществу, т. е. в несущественном плане, и, следовательно, подчиненные той же космической и трагической необходимости.

Фаустовское же мирочувствование переживало глубину иначе. Здесь воплощением истинного бытия предстает чистое действующее пространство. Оно и есть бытие как таковое. Оттого содержание ощущений, которое в характерном обороте, указующем его значимость, именуется заполняющим пространство, выглядит здесь фактом второго порядка и, с точки зрения акта природопознания, чем-то сомнительным, иллюзией и препятствием, которые до́лжно преодолеть, если намереваешься, будучи философом или физиком, вскрыть подлинное содержание бытия. Западный скепсис никогда не обращался против пространства, но всегда лишь против осязаемых вещей. Пространство есть *высшее* понятие — сила лишь менее абстрактно выражает то же самое,— а масса, стало быть, то, что находится *в* пространстве, предстает всего лишь его противопонятием. Она зависит от него, как логически, так и физически. Гипотеза волнового движения света, в основе которой лежит понимание света как своеобразной формы энергии, неизбежно влекла за собою гипотезу соответствующей массы, светового эфира. Определение массы со всеми приписываемыми ей свойствами вытекает из определения силы, а не наоборот — и притом с необходимостью символа. Все античные понятия субстанции, сколь бы различно — идеалистически или реалистически — они ни понимались, обозначают *нечто подлежащее формообразованию*, стало быть, некое отрицание, которое вынуждено в каждом случае черпать свои ближайшие определения из основного понятия формы. Все западные понятия субстанции обозначают *нечто подлежащее движению*, без всякого сомнения также некое отрицание, но отрицание какого-то другого единства. *Гештальт и отсутствие гештальта, сила и отсутствие силы* — так яснее всего передается полярность, лежащая в основе мировпечатления обеих культур и без остатка исчерпывающая его формы. То, что сравнительная философия вплоть до сегодняшнего дня небрежно и сбивчиво передавала словом «вещество», означает в одном случае субстрат гештальта, а в другом — субстрат силы. Нет ничего более различного. Здесь глаголет чувство Бога, *чувство ценности*. Античное божество есть высший гештальт, фаустовское — высшая сила. «Другое» — небожественно, то, чему духом не может быть приписано достоинство бытия. Небожественной оказывается для аполлонического мирочувствования лишенная гештальта субстанция, а для фаустовского, следовательно,— субстанция, лишенная силы.

* С. 283.

8

Что мифы и представления о богах являются созданием первобытного человека и что «с прогрессирующей культурой» души мифотворческая сила исчезает, есть научный предрассудок. Верно как раз обратное. Если бы морфология истории не оставалась до сих пор в целом закрытым миром проблем, то давно бы обнаружили, что мнимо вездесущая сила мифотворчества ограничена отдельными эпохами, и поняли бы в конце концов, что эта способность души наполнять свой мир гештальтами, очертаниями и символами, *отмеченными к тому же единым характером*, принадлежит *как раз не* первобытной эпохе, а исключительно ранним периодам *великих* культур*. Всякий миф большого стиля стоит в самом начале пробуждающейся душевности. Это ее первое творческое деяние. Только там, и нигде больше, можно его обнаружить, но и там он явлен со всей необходимостью.

Я допускаю, что все, что составляло круг религиозных представлений первобытных народов, вроде египтян эпохи Тинитов, иудеев и персов до царствования Кира**, героев микенских крепостей и германцев эпохи великого переселения народов***, отнюдь не представляло собой высокого мифа, т. е. было всего лишь суммой разбросанных и беспорядочно меняющихся черт, культов, связанных с именами, фрагментарных эпических образований, но никак еще не

* Относительно эпох первобытных и высоких культур ср. т. 2, с. 38 сл.

** Т. 2, с. 303.

*** Т. 2, с. 336 сл.

уставом богов, не мифическим *организмом*, не замкнутой картиной физиогномически унифицированного мира; столь же мало склонен я считать орнаментику этой стадии искусством. Вообще следовало бы относиться с величайшей осмотрительностью к символам и сказаниям, бытующим нынче или столетиями среди мнимо примитивных народов, после того как в течение тысячелетий на земле не осталось ни одного ландшафта, который не был бы так или иначе затронут влиянием чужих развитых культур.

Оттого существует столько же миров форм большого мифа, сколько существует культур и ранних архитектур. То, что им предшествует во времени, хаос недоделанных гештальтов, в котором теряется новейшее мифоведение, лишенное руководящего принципа, не принимается на основании сказанного в расчет; с другой стороны, сюда входят образования, о которых никто еще и не догадывался. В гомеровское время (1100—800) * и в соответствующее ему рыцарско-германское время (900—1200) **, в эти *эпические* эпохи, не раньше и не позже, возникла величественная картина мира новой религии. Им соответствуют в Индии эпоха Вед, а в Египте — эпоха пирамид; со временем откроют, что египетская мифология фактически достигла *глубины* как раз в эпоху 3-й и 4-й династий.

Только так можно понять неизмеримое богатство религиозно-интуитивных творений, наполняющих три столетия эпохи немецких императоров. То, что возникло здесь, и было *фаустовской мифологией*. До сих пор обнаруживали слепоту во всем, что касалось объема и единства этого мира форм, так как религиозные и ученые предрассудки принуждали к фрагментарной трактовке то католических, то северно-языческих его компонентов. Но между ними нет никакой разницы. Глубокая метаморфоза значения в пределах круга христианских представлений творчески идентична со сведением в единое целое древнеязыческих культов эпохи переселения. Сюда относятся все западноевропейские народные сказания, получившие тогда свою символическую разработку, даже если по существу они возникли гораздо раньше и гораздо позже были подогнаны ко все еще новым внешним переживаниям и обогащены более сознательными чертами. Сюда относятся величественные саги о богах, сохраненные в Эдде, а также некоторые мотивы на переложенные учеными монахами в стихи евангельские темы. Сюда же входит и немецкая сага о героях круга Зигфрида, Гудруны, Дитриха

* Т. 2, с. 343 сл.
** Т. 2, с. 352 сл.

и Виланда, кульминируемая в «Песне о Нибелунгах», а вместе с ней и неимоверно богатые, идущие от древнекельтских сказок и нашедшие как раз к этому времени свое завершение на французской почве рыцарские сказания: о короле Артуре и Круглом Столе, о святом Граале, о Тристане, Парцевале и Роланде. И наконец, кроме незаметного, но тем более глубокого душевного переосмысления всех черт истории Страстей Христовых сюда надо причислить все богатство католических легенд о святых, время расцвета которых заполняет X и XI века. Тогда возникли жития Марии, истории св. Роха, Себальда, Северина, Франциска, Бернгарда и Одилии. К 1250 году была сочинена Legenda aurea [311]; это была эпоха расцвета придворной эпики и поэзии исландских скальдов. Великим северным богам Валгаллы соответствуют «четырнадцать святых заступников» в южной Германии, образующих одновременно с первыми своего рода мифическую группу. Рядом с изображением Рагнарёка, Гибели богов, в Прорицании вёльвы фигурирует христианская редакция того же сюжета в южнонемецких Муспилли. Этот величественный миф, как и героическая поэзия, развивается на *вершинах* раннего человечества. Оба принадлежат к исконным сословиям: дворянству или жречеству. Их место в бурге и соборе, а не в деревне. Параллельно с ними там в народных низах мельтешит сквозь столетия простодушный сказочный мир, отмеченный всяческими небылицами, поверьями и суеверьями и все же неотделимый от миров высокого созерцания *.

Нет ничего более показательного для предельного смысла этих религиозных творений, чем тот факт, что Валгалла не древнегерманского происхождения и вовсе не была еще известна племенам времен великого переселения народов, но сложилась только теперь и сразу на основании глубочайшей необходимости в сознании только что возникших на почве Запада народов, стало быть, «одновременно» с Олимпом, который известен нам по гомеровской эпике и в столь же малой степени отмечен чертами микенского происхождения. К тому же Валгалла произросла только в картине мира обоих высоких сословий из представления о Хеле; в народных поверьях Хель оставался царством мертвых **.

Глубоко внутреннее единство этого мира фаустовских мифов и сказаний с совершенно однородной символикой языка его форм было до сих пор упущено из виду. Но

* Т. 2, с. 341 сл., 344.
** *E. Mogk*, German. Mythol. (Grundr. d. germ. Philos. III, 1900), S. 340.

Зигфрид, Бальдур, Роланд, Гелианд суть различные имена одного и того же образа. Валгалла и поля блаженной Авлоны, Круглый Стол короля Артура и трапеза Эйнхериев, Мария, Фригга и фрау Холле означают одно и то же. На фоне этого внешнее происхождение сюжетных мотивов и элементов, которому мифоведение уделило чересчур много рвения, выглядит просто штрихом на исторической поверхности, лишенным сколько-нибудь глубокого значения. В *осмыслении* мифа его происхождение не играет *никакой* роли. Сам numen, исконный гештальт мирочувствования, есть чистое, не допускающее выбора и бессознательное творение, не переводимое ни на один язык. То, что какой-либо народ получает от другого через обращение в новую веру или восторженное подражание, представляет собой лишь наименование, облачение и маску собственного чувства, но никогда не само это чувство. Древнекельтские и древнегерманские мотивы мифов, равно как и сохраненную учеными монахами сокровищницу форм античных верований и полностью перенятую западной церковью сокровищницу форм христианско-восточной веры, можно рассматривать просто как материал, из которого фаустовская душа творила в эти века собственную мифическую архитектуру. На данной ступени едва пробуждающейся душевности совершенно безразлично, чьим духом и чьими устами этот миф вступает в жизнь — «отдельных» ли скальдов, миссионеров ли, священников или «народа». Для внутренней самостоятельности того, что здесь возникло, безразлично также и то обстоятельство, что в процессе его формирования господствовали исключительно христианские представления.

Каждый раз на заре античной, арабской и западной культуры нам предстает миф соответственно статического, магического и динамического стиля. Можно исследовать форму в каждой ее подробности — мы увидим, что в основе ее лежат в одном случае осанка, в другом — деяние, в одном случае — бытие, в другом — воля; мы увидим, что в античности преобладает телесно осязаемое, чувственно насыщенное начало, которое как раз вследствие этого и фокусируется в чувственно выразительном *культе* там, где дело идет о форме почитания, тогда как на Севере господствуют пространство и сила и, следовательно, окрашенная преимущественно в *догматические* тона религиозность. Именно в этих сумеречно-утренних творениях юной души обнаруживается сродство между олимпийскими ликами, аттической статуей и телесным дорическим храмом, затем между увенчанной куполом базиликой, «Духом Божьим» и арабеской и, наконец, между Валгаллой и мифом о Марии, взмывающим вверх средним нефом соборов и инструментальной музыкой.

На протяжении столетий, отделяющих Цезаря от Константина, арабская душа сотворила свой миф, ту фантастическую массу культов, виде́ний и легенд, которая и сегодня еще едва ли поддается обозрению *, синкретистических культов, вроде культов сирийского Баала, Исиды и Митры, полностью переделанных на сирийской почве, удивительный избыток евангелий, деяний апостолов и апокалипсисов, христианские, персидские, иудейские, неоплатонические, манихейские легенды, небесные иерархии ангелов и духов у отцов церкви и гностиков. В истории Страстей Господних, описанных в Евангелиях, *этом доподлинном эпосе христианской нации*, обрамленном историей детства Иисуса и деяний апостолов, а также в сложившейся одновременно легенде о Заратустре мы зрим героические лики раннеарабской эпики параллельно с Ахиллом, Зигфридом и Парцевалем. Сцены в Гефсиманском саду и на Голгофе фигурируют рядом с возвышеннейшими образами эллинских и германских сказаний. Эти магические виде́ния почти без исключения произросли под впечатлением умирающей античности, которая по самой природе вещей никогда не снабжала их содержанием, но зато тем чаще ссужала их формой. Едва ли можно переоценить, какое количество аполлонического должно было быть переосмыслено, прежде чем древнехристианский миф принял тот устойчивый вид, которым он располагал во времена Августина.

9

Соответственно этому античный политеизм обладает стилем, который строго выделяет его на фоне всякой иной, внешне столь схожей еще с ним формулировки мирочувствования. Этот способ обладать богами, а не Божеством имел место лишь однажды, именно в той единственной культуре, которая считала статую обнаженного человека олицетворением всего искусства. Природа, как ее ощущал вокруг себя и познавал античный человек, эта сумма благолепных телесных предметов, не могла обожествляться ни в какой иной форме. Римлянин находил в притязании Иеговы быть признанным в качестве единого Бога что-то атеистическое. *Единый* Бог не был для него вообще богом. Отсюда проистекает сильная антипатия всего греко-римского народного сознания к философам, поскольку они были пантеистами, а значит, и безбожниками. Боги суть тела, somata совершеннейшего

* Т. 2, с. 241 сл., 304 сл.

рода, а с soma как в математическом, так и в физическом, юридическом и поэтическом словоупотреблении связано множественное число. Понятие ζῷον πολιτικόν применимо и к богам; ничто им так не чуждо, как одиночество, уединенное и довлеющее себе бытие. Тем решительнее связывается с их существованием признак постоянной *близости*. Исполнено высочайшего значения то обстоятельство, что именно в Элладе отсутствуют астральные божества, как numina далей. Гелиосу был посвящен культ только на наполовину восточном Родосе, Селена вообще не имела культа. И тот, и другая представляют собой, как в придворной поэзии Гомера, всего лишь художественные выразительные средства, по римскому обозначению, элементы genus mythicum, а не genus civile[312]. Древнеримская религия, в которой античное мирочувствование выражается с особенной чистотой, не знает ни солнца, ни луны, ни бури, ни облаков в качестве божеств. Шум леса или лесное одиночество, гроза и морской прибой, полностью господствующие уже со времен кельтов и германцев над чувством природы фаустовского человека и придающие его мифическим творениям своеобразный характер, ничуть не затрагивают чувство природы античного человека. Только конкретные вещи, очаг и дверь, *отдельный* лес и *отдельное* поле, вот эта река и вон та гора, уплотняются для него в существа. Можно заметить, что все обладающее далью, все, что производит впечатление безграничного и бесплотного и вследствие этого втягивает пространство, как нечто сущее и божественное, в прочувствованную природу,— все это остается за пределами мифа, ведь, как и облака, и горизонты, единственно сообщающие ландшафтным полотнам барокко смысл и душу, полностью отсутствуют в античной фреске, лишенной заднего плана. Неограниченное множество античных богов — каждое дерево, каждый источник, каждый дом, даже каждая часть жилища есть бог — означает, что любой осязаемый предмет существует *сам по себе* и, следовательно, функционально не подчинен другому.

В основе аполлонической и фаустовской картины природы повсюду лежат противоположные элементы отдельной вещи и *единого* пространства. Олимп и царство теней исполнены резкой чувственной определенности; царства карликов, эльфов, кобольдов, Валгалла и Нифльгейм — все это затеряно где-то в мировом пространстве. В древнеримской религии Tellus mater[313] — это отнюдь не «праматерь», а самая очевидная пашня. Фавн — это *конкретный* лес, Вольтурн — *конкретная* река; посев *именуется* Церера, жатва *именуется* Консус. Sub Jove frigido[314] обозначает у Горация чисто поримски «под холодным небом». Тут даже не делалось попы-

ток образного воспроизведения бога на месте почитания, так как это означало бы удваивать бога. Еще и в очень позднее время не только римский, но и греческий инстинкт противится изображениям богов; об этом на фоне постоянно профанируемой пластики свидетельствуют народные поверья и *набожная* философия *. В доме присутствует Янус, дверь, в качестве бога, и Веста, очаг, в качестве богини; обе эти домашние функции стали в своей опредмеченности существами, богами. Эллинские речные боги, вроде Ахелоя, появляющегося в виде быка, ясно обозначаются как сама река, а не как, скажем, обитатели реки. Паны и сатиры — это ощущаемые как существо, строго размежеванные поля и пастбища в полдень. Дриады и гамадриады *суть* деревья. Во многих местах почитались отдельные, особенно ветвистые, деревья сами по себе, без наименования, когда их украшали лентами и вотивными дароприношениями. Напротив, мары, вихты, карлики, ведьмы, валькирии и родственные им скитающиеся полчища преставившихся душ, блуждающих по ночам, не несут в себе и следа от этой локализующей вещественности. Наяды *суть* источники. Но русалки и алруны, духи деревьев и эльфы — это души, *заколдованные* в источниках, деревьях, домах и жаждущие освобождения, чтобы снова скитаться вокруг. Тут налицо совершенная противоположность пластического природоощущения. Вещи переживаются здесь только как пространства иного рода. Нимфа, а стало быть, источник принимает вполне человеческий облик, когда намеревается посетить прекрасного пастуха; русалка же оказывается заколдованной принцессой, с кувшинками в волосах, поднимающейся в полночь из озера, в глубинах которого она обитает. Император Ротбарт, Фридрих Барбаросса, заключен в Кифхейзере, а фрау Венус — в Гёрсельберге. Похоже, что в фаустовской Вселенной нет ничего материального, непроницаемого. В вещах предчувствуются миры иные; их плотность, их твердость — это только иллюзия, и — вот черта, которая не могла бы встретиться в античном мифе, которая его упразднила бы,— избранные смертные наделены даром проницать взором недра сквозь скалы и горы. Но разве же не таков и тайный образ мыслей нашей физической теории? Разве каждая новая гипотеза не есть своего рода разрыв-трава? Ни одна другая культура не знает такого количества сказаний о сокровищах, покоящихся в горах и морях, о таинственных подземных царствах, дворцах, садах, в которых живут иные существа. Вся субстанция зримого мира отвергается фаустовским чувством природы. Нет

* С. 443 сл.

уже ничего земного; только пространство действительно. Сказка растворяет материальность природы, как готический стиль — каменную массу своих соборов, которая призрачно расплывается в изобилии форм и линий, лишенных тяжести и не знающих больше никаких границ.

Античный политеизм, с возрастающей силой ориентирующийся на соматическую изоляцию, острее всего выявляется, пожалуй, в позе, занятой им по отношению к «чужим богам». Для античного человека боги египтян, финикийцев, германцев, поскольку с ними можно было связывать наглядное представление, были равным образом действительными богами. Утверждение, что они «не существовали», лишено в рамках этого мирочувствования всякого смысла. Грек почитает их, когда соприкасается с их страной. Боги связаны с местом, как статуя, полис, евклидовское тело. Они — существа близлежащих окрестностей, а не всеобщего пространства. Насколько Зевс и Аполлон отступают на задний план для того, кто поселился, скажем, в Вавилоне, настолько же он теперь должен *особенно* почитать местных богов. Таков смысл алтарей с надписью «Неведомым богам» — которым Павел дает в Деяниях Апостолов столь характерно превратное, магически-монотеистическое толкование[315]. Это боги, которых грек не знает по именам, но которые почитаются чужеземцами в больших гаванях, скажем в Пирее или в Коринфе, и которым он поэтому платит дань уважения. С классической ясностью выявляет эту ситуацию римское сакральное право и строго соблюдаемые формулы апелляции, например generalis invocatio*[316]. Поскольку универсум есть сумма вещей, а вещи суть боги, то и все боги, с которыми римлянин не вступил еще в практически-исторические отношения, признаются в качестве таковых. Он не знает их, или же они боги его врагов, но они *суть* боги, так как обратного нельзя себе представить. Таков смысл сакрального оборота у Ливия (VIII, 9, 6): di quibus est potestas nostrorum hostiumque[317]. Римский народ признает, что круг *его* богов ограничен только в данный момент, и этой формулой, заключающей молитву после поименного перечисления собственных богов, выражает готовность не слишком посягать на права других. Согласно сакральному праву, при захвате чужой страны вся сумма религиозных обязанностей, свойственных этой области и ее божествам, переходит к городу Риму — такова логическая консеквенция *аддитивного* античного богочувствования. Что признание божества отнюдь не было равнозначно признанию форм его культа, доказывает

* *Wissowa*, Religion und Kultus der Römer (1912), S. 38.

случай Magna Mater[318] Пессинунта, которая была реципирована в Риме во время второй Пунической войны на основании пророчества Сивиллы, тогда как ее в высшей степени неантично окрашенный культ — который отправлялся прибывшими вместе с нею из ее родных мест жрецами — находился под строгим полицейским надзором, а вступление в жречество было возбранено не только римским гражданам, но и даже их рабам. Прием богини доставлял античному мирочувствованию удовлетворение, но личное участие в ее презираемом римлянами культе оскорбило бы это мирочувствование. Поведение сената в подобных случаях является решающим, между тем как народ при нарастающем смешении с восточными народностями находил вкус в этих культах, и римское войско эпохи императоров вследствие своего состава стало даже одним из важнейших носителей магического мирочувствования.

Отсюда становится понятным культ обожествленных людей, как *необходимый* элемент в границах этого мира религиозных форм. Но нужно строго различать между античными и внешне схожими с ними восточными явлениями. Римский культ императоров, т. е. почитание гения живущего принцепса и его умерших предшественников, как Divi[319], до сих пор смешивается с церемониальным почитанием властелина в переднеазиатских царствах, главным образом в Персии*, и еще больше с позднейшим, совершенно иначе осмысленным обожествлением халифов, которое достигает кульминации уже при Диоклетиане и Константине. По существу речь идет здесь о достаточно различных вещах. Если на Востоке смешение этих символических форм трех культур достигало временами предельно высокой степени, то в Риме античный тип получил недвусмысленное и чистое осуществление. Уже некоторые греки, как Софокл и Лисандр, прежде же всего Александр, не только стараниями льстецов были объявлены богами, но и в совершенно определенном смысле считались за таковых в народе. От божественности какого-либо предмета, рощи, источника, наконец, статуи, представляющей бога, до божественности выдающегося человека, сначала героя, а затем бога, только один шаг. В том и другом случае почитали совершенный лик, в котором осуществилась мировая субстанция, нечто само по себе небожественное. Предварительной ступенью было почитание консула в день его триумфа. Он носил при этом доспехи Капитолийского Юпитера, а в более ранние времена его

* В Египте культ властителя впервые ввел Птолемей Филадельф. Почитание фараонов имело совершенно другое значение.

лицо и руки были вымазаны красной краской, чтобы усилить сходство с терракотовой статуей бога, чей numen олицетворялся в нем в это мгновение.

10

В первых поколениях императорской эпохи античный политеизм растворяется в магическом монотеизме, и притом так, что во многих случаях внешнекультовая или мифическая форма не претерпевает каких-либо изменений *. Налицо была новая душа, и она переживала просроченные формы иначе. Имена продолжали сохраняться, но под ними скрывались другие numina.

Все «позднеантичные» культы — Исиды и Кибелы, Митры, Солнца, Сераписа — не связаны больше с локализованными, пластически ощущаемыми существами. Некогда у самого входа в Акрополь почитался Гермес Пропилей. В немногих шагах отсюда располагалось культовое место Гермеса, мужа Аглавры, ставшее позднее отправной точкой для сооружения Эрехтейона. На южном кончике Капитолия вплотную со святилищем Юпитера Феретрийского, где вместо статуи лежал священный камень (silex), находилось святилище Юпитера Optimus Maximus, и Августу, когда он строил для этого последнего гигантский храм, пришлось заботливо сохранить место, с которым был связан numen первого. Однако в раннехристианское время Juppiter Dolichenus и Sol invictus [320] могли быть повсеместно почитаемы там, где «двое или трое собрались во имя их» [321], и все эти божества все больше и больше воспринимались как один и тот же numen, только при этом каждый приверженец отдельного культа был убежден в том, что знает его в истинном его лике. В этом смысле и говорили о «миллионоименной Исиде». Прежде имена служили обозначениями такого же количества телесно и пространственно локализованных богов, теперь они суть *титул* одного, подразумеваемого каждым почитателем.

Этот магический монотеизм обнаруживается во всех религиозных творениях, наводняющих Империю с Востока,— в александрийской Исиде, в предпочитаемом Аврелианом боге Солнца (Баале из Пальмиры), в пользовавшемся покровительством Диоклетиана Митре, чей персидский лик подвергся полной трансформации в Сирии, в чтимой Септимием Севером Баалат Карфагенской (Танит, Dea caelestis [322]), которые в совокупности уже не увеличивают на античный манер число конкретных богов, но, напротив, вбирают их в себя способом, все более и более исключающим возможность их наглядного изображения. Это алхимия, занявшая место статики. Соответственным образом вместо изображения на передний план выступают известные символы: бык, агнец, рыба, треугольник, крест. «*In hoc signo* vinces» [323] — это уже звучит не по-античному. Здесь готовится уже отказ от изображающего человека искусства, приведший впоследствии в исламе и в Византии к запрету икон.

Вплоть до *Траяна*, когда на греческой почве давно улетучилось последнее дыхание аполлонического мирочувствования, римский государственный культ все еще располагал силой, позволявшей ему блюсти евклидовскую тенденцию непрерывного *размножения* мира богов. Божества покоренных стран и народов получают в Риме легальные места культового отправления, жречество и ритуал, покуда и сами они, в качестве точно отмежеванных друг от друга индивидов, выступают наряду с богами прошлого. С этого момента и здесь, несмотря на почтенное сопротивление со стороны небольшого числа древнейших патрицианских фамилий *, побеждает магический дух; лики богов как таковые, как тела, исчезают из сознания, чтобы уступить место трансцендентному богочувствованию, которое уже не зиждется на непосредственном свидетельстве чувств, а обычаи, празднества и легенды расплываются друг в друга. Когда Каракалла в 217 году упразднил сакрально-правовое различие между римскими и чужими божествами, вследствие чего Исида фактически оказывалась первым охватывающим все древнейшие женские numina божеством Рима ** и, следовательно, опаснейшим врагом христианства, навлекшим на себя смертельную ненависть отцов церкви, Рим стал некой частью Востока, своего рода религиозной провинцией Сирии. В это время нескончаемые Баалы Долихи, Петры, Пальмиры, Эмесы начинают сливаться в монотеизм Солнечного бога, который позднее был побежден Константином как бог Империи в лице своего представителя Лициния. Дело идет уже не об античном или магическом — христианство могло позволить себе даже своего рода застрахованную симпатию по отношению к эллинским богам,— но о том, какой из магических религий суждено дать религиозную форму миру античной империи. Эта ампутация пластического

* Т. 2, с. 241 сл.

* *Wissowa*, Kult. u. Religion d. Römer (1912), S. 98ff.
** Там же, S. 355.

ощущения весьма отчетливо предстает в стадиях развития культа императоров, когда умерший император сначала включается постановлением сената как divus в круг государственных богов — в качестве первого Divus Julius[324] в 42 году до Р. Х. — и получает собственный штат жрецов, так что отныне на фамильных празднествах его изображение уже не несется впереди процессии среди изображений предков; а затем, начиная с Марка Аврелия, не возникает больше ни одной новой жреческой коллегии для служения обожествленным императорам, и вскоре после этого не освящается уже ни один новый храм, так как религиозному чувству кажется вполне достаточным один общий templum divorum[325], а обозначение divus превращается, наконец, в простой *титул* членов императорского дома. Этот исход знаменует победу магического чувства. Можно будет обнаружить, что скопление имен в посвятительных надписях, таких, как Исида — Magna Mater — Юнона — Астарта — Беллона или Митра — Sol invictus — Гелиос, давно уже приняло титулярное значение какого-то единосущего божества *.

11

Психологу, как и исследователю религии, атеизм до сих пор представлялся едва ли достойным тщательного рассмотрения. Сколько бы о нем ни писали и ни резонировали вообще, все равно в стиле ли мученика свободомыслия или верующего зелота, никому еще не привелось услышать о том, что существуют *виды* атеизма, что возможен анализ *отдельной, определенной* формы его проявления во всей ее полноте и необходимости, во всей ее интенсивной символике и ограниченности во времени.

* Символическое значение титула и его отношение к понятию и идее персоны не может быть здесь изложено. Обратим лишь внимание на то, что античная культура, единственная из всех, никогда не знала титула. Это противоречило бы строго соматическому характеру ее обозначений. Кроме собственных имен и прозвищ она располагала только техническими наименованиями фактически исполняемых должностей. «Август» тотчас же становится собственным именем. Цезарь в скором времени — обозначением чина. Проникновение магического чувства можно проследить по тому, как в позднеримском чиновничестве вежливые обороты, вроде vir clarissimus[326], принимают характер стационарной *титулатуры*, которая может быть пожалована и отнята. Совершенно так же и имена чужих и более древних богов стали теперь титулами признанного божества. «Исцелитель» (Асклепий) и «Добрый Пастырь» (Орфей) суть титулы Христа. В античную же эпоху даже прозвища римских божеств постепенно становились самостоятельными божествами.

Атеизм «вообще» — есть ли это априорная структура некоего мироосознания или свободно предпочтенное убеждение? Рождаются ли для него или обращаются в него? Влечет ли за собой бессознательное чувство обезбоженного космоса знание о том, что «великий Пан умер»? Бывают ли ранние атеисты, скажем в дорическую или готическую эпоху? Есть ли такой человек, кто страстно, хотя и несправедливым по отношению к себе образом, называет себя атеистом? И возможны ли *цивилизованные* люди, *не* являющиеся атеистами, по крайней мере не совсем?

Что к сущности атеизма, как это явствует уже из самого словообразования во всех языках, принадлежит отрицание, что он означает отказ от определенного духовного склада, который ему, стало быть, предшествует, и что он не есть некий творческий акт ненадломленной формообразующей силы — это стоит вне всякого сомнения. Но что же тут отрицается? Каким образом? И кем?

Бесспорно, атеизм, правильно понимаемый, есть необходимое выражение некой завершенной в себе, исчерпанной в своих религиозных возможностях, переходящей во владение неорганического душевности. Он отлично уживается с живой и ностальгической потребностью в подлинной религиозности * — родственный в этом всякой романтике, которая равным образом тщится снова вызвать к жизни нечто непреложно утраченное, именно культуру, — и он может вполне оставаться неведомым своему носителю, быть неким образом его чувствования, никогда не вторгающимся в конвенции его мышления, даже противоречащим его убеждению. Это становится понятным, если мы догадаемся, отчего набожный Гайдн, услышав музыку Бетховена, назвал его атеистом. Атеизм свойственен человеку не столько еще эпохи Просвещения, сколько начинающейся цивилизации. Он принадлежит большому городу; он принадлежит «образованцу» больших городов, который механически усваивает себе то, что его предки, творцы его культуры, переживали органически. Аристотель, с точки зрения античного богочувствования, атеист, сам того не ведающий. Эллинистическо-римский стоицизм атеистичен в той же мере, как социализм и буддизм западноевропейской и индийской современности — зачастую при самом почтительном употреблении слова «Бог».

* Диагор, осужденный в Афинах на смерть из-за своих «безбожных» сочинений, оставил после себя глубоко набожные дифирамбы. Прочтем параллельно дневники Геббеля и его письма к Элизе. Он «не верил в Бога», но молился.

Но если эта поздняя и переходящая во «вторую религиозность» форма мирочувствования и мировоззрения означает отрицание в нас религиозного начала, то в каждой цивилизации ей присуща своя особая структура. Нет религиозности без ей *одной* соответствующего, против нее *одной* направленного атеистического сопротивления. Простирающийся вокруг внешний мир и впредь продолжают переживать как космос благоустроенных тел, как мировую пещеру или как бесконечное действующее пространство, но уже не переживают в нем *священную каузальность*, а *познают*, рассматривая картину этого мира, только профанную, исчерпывающую себя в механическом каузальность, либо хотят, чтобы это было так, и верят в это *. Есть античный, арабский, западный атеизм, полностью отличающиеся друг от друга по смыслу и содержанию. Ницше сформулировал один из них — динамический — в тезисе: «Бог мертв». Античный философ охарактеризовал бы статически-евклидовский атеизм словами: «Боги, обитающие в священных местах, мертвы». Первый означает обезбожение бесконечного пространства, второй — обезбожение бесчисленных вещей. Но *мертвое* пространство и *мертвые* вещи суть «факты» физики. Атеист не способен переживать различие между картиной природы физики и картиной природы религии. Словоупотребление, руководствуясь верным чутьем, различает мудрость и интеллигентность, как раннее и позднее, деревенское и городское состояние духа. Интеллигентность отдает атеизмом. Никто не назвал бы Гераклита или Мейстера Экхарта интеллигентами, но Сократ и Руссо были интеллигентными, а не «мудрыми». В этом слове есть что-то выкорчеванное. Только с точки зрения стоика и социалиста, типично иррелигиозного человека, отсутствие интеллигентности несет в себе нечто достойное презрения.

Душевность каждой живой культуры религиозна, имеет религию, сознает ли сама она это или нет. Ее религия в том, что она вообще существует, становится, развивается, свершается. Она не вольна сделать выбор в пользу иррелигиозности. Она может только пробавляться этой мыслью, как то имело место в медичийской Флоренции. Но житель мировых городов иррелигиозен. Это принадлежит к его сущности; это характеризует его историческое явление. Как бы серьезно он ни тщился из болезненного ощущения внутренней пустоты и скудости быть религиозным, ему это не удается. Всякая религиозность космополитического толка зиждется на самообмане. Степень набожности, на каковую способна данная

* Т. 2, с. 374.

эпоха, измеряется ее отношением к толерантности. Терпимость проявляешь либо тогда, когда слышишь нечто такое, что по самому языку форм так глаголет о божественном, как привык переживать его сам, либо же ее проявляешь тогда, когда не переживаешь уже *ничего* подобного.

То, что в наши дни называют античной толерантностью *, есть выражение прямого антипода атеизма. Само понятие античной религии включает в себя *множественное число* numina и культов. Считаться с их совокупностью было признаком не толерантности, а самоочевидным выражением античной набожности. Напротив, кто требовал здесь исключений, тот вследствие этого как раз и оказывался безбожным. Христиане и иудеи слыли атеистами, и таковыми они должны были быть для всякого, чья картина мира сводилась к совокупности отдельных тел. Когда в эпоху императоров перестали ощущать таким образом, это было концом и античного богочувствования. Правда, уважение к форме локализованного культа вообще, к изображениям богов, мистериям, жертвоприношениям и праздничным обычаям предполагалось само собой, и, кто глумился над ними или профанировал их, тому приходилось испытывать на себе границы античного терпения. Вспомним о святотатстве повреждения герм в Афинах [327] и о процессах в связи с профанацией Элевсинских мистерий, т. е. с оскверняющей имитацией чувственного элемента. Но для фаустовской души существенное заключалось в *догме*, а не в зримом культе. Такова противоположность между пространством и телом, между преодолением и признанием видимости. Безбожно для нас противление какому-либо *учению*. Здесь берет свое начало пространственно-духовное понятие ереси. Фаустовская религия по своей природе не могла допускать *свободы совести* — это противоречит ее пронизывающей пространство динамике. Даже свободомыслие не составляет тут исключения. За кострами последовала гильотина, за сожжением книг — их замалчивание, за властью проповеди — власть прессы. У нас не бывает веры без склонности к инквизиции в той или иной форме. Выражаясь с помощью *соответствующего* образа электродинамики: силовое поле данного убеждения подчиняет все находящиеся в нем умы своему напряжению. Кто не хочет этого, у того нет уже сильного убеждения. Говоря по-церковному, он безбожен. Но для античности безбожным было пренебрежение к культу — ἀσεβεία [328] в буквальном смысле, — и здесь аполлоническая религия не допускала никакой *свободы поведения*. Тем самым в обоих случаях была

* Ср. т. 2, с. 244.

поставлена граница той толерантности, которую требовало богочувствование и которую оно возбраняло.

В этом пункте позднеантичная философия, софистико-стоическая теория (не стоическое миронастроение) противостояла религиозному ощущению, и здесь народ Афин — тех самых Афин, которые воздвигали алтари даже «неведомым богам»,— был преисполнен беспощадности испанской инквизиции. Достаточно окинуть взором вереницу античных мыслителей и исторических личностей, которые были принесены в жертву соблюдению культа. Сократ и Диагор были казнены за асебию; Анаксагор, Протагор, Аристотель, Алкивиад смогли спастись лишь бегством. Число казненных за святотатство против культа в одних только Афинах и только в течение десятилетий Пелопоннесской войны исчисляется сотнями. После осуждения Протагора его сочинения разыскивались по домам и сжигались. В Риме исторически фиксируемые акты подобного рода начинаются с предписанного Сенатом в 181 году публичного сожжения пифагорейских «Книг Нумы», и с этого момента следуют непрерывные высылки отдельных философов и целых школ, позднее — казни и торжественные сожжения сочинений, которые могли быть опасны для религии. Сюда относится тот факт, что только за время правления Цезаря места культа Исиды подверглись пятикратному разрушению со стороны консулов и что Тиберий велел выбросить в Тибр изображение самой богини. Отказ от жертвоприношения перед изображением императора преследовался по закону. Во всех этих случаях речь идет об «атеизме», вытекающем из *античного* богочувствования и проявляющемся в виде теоретического или практического неуважения к зримому культу. Кто не может отвлечься в этих вопросах от собственного западного ощущения, тот никогда не вникнет в сущность лежащей здесь в основе картины мира. Поэты и философы были вправе выдумывать мифы и переделывать лики богов в каком угодно количестве. Догматическое толкование чувственно данного зависело от усмотрения каждого. Можно было высмеивать *истории,* приключающиеся с богами, в драмах сатиров и комедиях — даже это не затрагивало их евклидовского бытия,— но никто не был вправе касаться *изображения* богов, культа, пластического оформления богопочитания. Мы вовсе не понимаем утонченных умов эпохи первых императоров, если считаем за лицемерие тот факт, что они, не принимая всерьез ни один миф, брали на себя все обязательства государственных культов, в особенности глубоко ощущаемого повсюду культа императоров. Напротив, поэт и мыслитель зрелой фаустовской культуры были вольны «не ходить в церковь», уклоняться от исповеди, оставаться дома во время процессий, жить в протестантской среде без всякой связи с церковными обычаями, лишь бы при этом они не затрагивали догматических частностей. Последнее считалось опасным во всех вероисповеданиях и сектах (еще раз недвусмысленно включая сюда и свободомыслие). Пример римлянина-стоика, который благочестиво соблюдает, не веря в мифологию, сакральные формы, находит свою параллель в человеке эпохи Просвещения, вроде Лессинга и Гёте, которые, не исполняя церковных обычаев, все же никогда не сомневались в «непреложных истинах веры».

12

Если мы обратимся от олицетворенного природочувствования к систематизированному природопознанию, то мы опознаем в Боге или богах начало тех образований, посредством которых дух зрелых культур силится понятийно овладеть окружающим миром. Гёте заметил как-то в беседе с Римером: «Рассудок столь же стар, как мир, даже дитя обладает рассудком; но отнюдь не в каждой эпохе он применяется одинаковым образом и на одни и те же предметы. Более ранние века находили свои идеи в созерцаниях фантазии; наш век сводит их в понятия. *Величественные воззрения жизни олицетворялись тогда в образах, в богах; нынче их подгоняют под понятия.* Там было больше продуктивной силы, теперь преобладают силы разрушения или разложения»[329]. Сильная религиозность механики Ньютона * и почти в совершенно атеистическом духе сформулированная современная динамика одинаковы по окраске, положению и отрицанию одного и того же прачувства. Физическая система неизбежным образом несет на себе все черты души, к миру форм которой она принадлежит. К динамике и аналитической геометрии принадлежит деизм барокко. Его три основных принципа: Бог, свобода и бессмертие — именуются на языке механики принципом инерции (Галилей), принципом наименьшего действия (Д'Аламбер) и принципом сохранения энергии (Ю. Р. Мейер).

---

* В знаменитой концовке своей «Оптики» (1706), производящей мощное впечатление и послужившей исходным пунктом для совершенно новой постановки теологических вопросов, он отмежевывает область механических причин от божественной Первопричины, чувствилищем которой должно быть само бесконечное пространство.

То, что мы сегодня в самом общем смысле называем физикой, есть фактически художественное произведение барокко. Уже не покажется парадоксом, если я обозначу в особенности тот способ представления, который основывается на гипотезе действующих на расстоянии сил и совершенно чуждых наивно-античному воззрению действий на расстоянии, т. е. на гипотезе притяжения и отталкивания масс, с намеком на основоположенный Виньолой иезуитский стиль архитектуры, как иезуитский стиль физики, подобно тому как анализ бесконечно малых, который возник и мог возникнуть только на Западе и именно в это время, совершенно аналогичным образом представляется мне иезуитским стилем в математике. В рамках этого стиля «правильной» оказывается рабочая гипотеза, углубляющая технику экспериментирования. Для Лойолы, как и для Ньютона, речь идет здесь не о голом описании природы, а о *методе*.

Западная физика по своей внутренней форме носит догматический, а не культовый характер. Ее содержание — *догмат силы,* идентичной с пространством и расстоянием, учение о механическом действии, а не о механической осанке во Вселенной. Ее тенденция, стало быть, заключается в последовательном преодолении видимости. Отталкиваясь от достаточно «античного» еще разделения на физику глаза (оптика), уха (акустика) и осязания (учение о теплоте), она постепенно полностью исключила чувственные ощущения и заменила их системами абстрактных отношений, так что сегодня, например, излучаемая теплота на основании представлений о динамическом движении эфира трактуется в оптике, а сама оптика уже не имеет ничего общего с глазом.

«Сила» — это мифическая величина, берущая свое начало не из научного опыта, а, напротив, заведомо определяющая самое структуру этого опыта. Только в природовосприятии фаустовского человека магнит замещен магнетизмом, в *силовом* поле которого лежит кусок железа; светящиеся тела заменены излучаемой энергией и дальше персонификациями, типа «электричество», «температура», «радиоактивность» *.

* Западное словоупотребление, как было показано выше, своим ego habeo factum вместо feci впервые выявило динамическую структуру нашего мышления, и с той поры мы все более решительным образом фиксируем все свершающееся при помощи динамических оборотов речи. Мы говорим, что «промышленность» открывает себе сферы сбыта и что «рационализм» достигает господства. Ни один античный язык не допускает таких выражений. Ни один грек не стал бы говорить о «стоицизме» там, где он говорил о стоиках. Здесь же лежит и существенное различие между образами античной и западной поэзии.

Что эта сила или энергия является по сути оцепеневшим в понятии numen'ом, а вовсе не результатом научного опыта, подтверждается часто упускаемым из виду фактом, что основной принцип динамики, известное первое начало механической теории тепла, хранит абсолютное молчание о сущности энергии. Утверждение, что в нем зафиксировано «сохранение энергии», представляет собой ложное, хотя и весьма показательное с психологической точки зрения выражение. Экспериментальное измерение по самой своей природе может констатировать лишь некоторое *число,* которое — столь же показательным образом — называли *работой.* Но динамический стиль нашего мышления требовал понимания ее как *разности* энергии, хотя абсолютное количество энергии есть всего лишь образное представление и никогда не может быть выражено определенным числом. Итак, всякий раз остается неопределенной, как принято выражаться, некоторая аддитивная постоянная величина, т. е. делаются попытки зафиксировать воспринятую внутренним зрением картину энергии, хотя научная практика не имеет с этим ничего общего.

Из этой родословной понятия силы следует, что оно столь же мало поддается определению, как и равным образом отсутствующие в античных языках первоглаголы «воля» и «пространство». Всегда остается некий прочувствованный и узренный остаток, превращающий всякое личное определение в *почти религиозную исповедь его автора.* Каждый естествоиспытатель барокко имеет здесь внутреннее переживание, которое он облекает в слова. Вспомним Гёте, который не смог бы да и не захотел бы определить свое понятие мировой силы, но был уверен в нем. Кант называл силу явлением чего-то в себе сущего: «Субстанцию в пространстве, тело, мы познаем только через силы». Лаплас называл ее неизвестным, которое мы познаем только в его воздействиях; Ньютон помышлял о нематериальных силах, действующих на расстоянии. Лейбниц говорил о vis viva[330], как о некотором кванте, который вместе с материей составляет единство монады. Декарт был столь же мало склонен принципиально отделять движение от движущегося, как и некоторые мыслители XVIII века (Лагранж). Наряду с potentia, impetus, virtus уже в готическую эпоху встречаются описания с фигурирующими в них conatus и nisus[331], где сила очевидным образом не отделена от побуждающей причины. Можно со всей определенностью различать католическое, протестантское и атеистическое понятия силы. Спиноза, как еврей, душевно принадлежавший, стало быть, к магической культуре, вообще не был способен принять в себя фаустовское

понятие силы. Оно отсутствует в его системе *. И удивительным знамением тайного могущества исконных понятий является то, что Г. Герц, единственный еврей среди больших физиков ближайшего прошлого, был также единственным, кто сделал попытку решить дилемму механики путем *исключения* понятия силы.

Догмат силы — это *единственная* тема фаустовской физики. То, что под именем статики, как части естествознания, кочевало по всем системам и столетиям, есть фикция. С «современной статикой» дело обстоит не иначе, чем с «арифметикой» и «геометрией», дословно учениями о счете и измерении, которые в рамках нового анализа — если еще вообще связывать с этими словами их изначальный смысл — равным образом суть пустые наименования, литературные остатки античных наук, устранить каковые или хотя бы признать их иллюзорными образованиями мешало нам до сих пор наше благоговение перед всем античным. Не существует никакой западной статики, т. е. якобы нормального для западного ума способа истолкования механических фактов, который берет за основу понятия гештальта и субстанции (в крайнем случае, пространства и массы) вместо пространства, времени, массы и силы. Это можно проверить на примере каждой отдельной области. Даже «температура», которая скорее всего производит антично-статическое впечатление пассивной величины, может лишь в том случае быть включена в эту систему, если она понимается в виде силы: количество теплоты, как совокупность очень быстрых, мелких, нерегулярных движений атомов тела, его температура, как промежуточная живая сила этих атомов.

Поздний Ренессанс мнил, что ему удалось воскресить архимедовскую статику, равно как и считал себя продолжателем эллинской пластики. В обоих случаях он лишь подготовил окончательные выразительные формы барокко, и притом исходя из духа готики. Мантенья принадлежит к статике изобразительных мотивов, равно как и Синьорелли, рисунок и манеру которого позднее находили натянутыми и холодными; с Леонардо начинается динамика, а Рубенс — это уже максимум подвижности разбухающих тел.

В духе физики Ренессанса еще в 1629 году иезуит Николаус Кабес развил теорию магнетизма в стиле аристотелевского миропонимания, которая так же, как и труд Палладио об архитектуре (1578), не могла иметь последствий, не потому что она была «ложной», а потому что она противоречила фаустовскому чувству природы, освобожденному усилиями

* С. 486 сл.

мыслителей и исследователей XIV века от арабско-магической опеки и нуждавшемуся в собственных формах для выражения своего миропознания. Кабео отрицает понятия силы и массы и ограничивается классическими понятиями вещества и формы, т. е. он возвращается от духа архитектуры стареющего Микеланджело и Виньолы к духу Микелоццо и Рафаэля и набрасывает таким образом совершенно законченную в себе, но лишенную значения для будущего систему. Магнетизм, как состояние отдельных тел, а не как сила в безграничном пространстве, не мог символически удовлетворить внутренний взор фаустовского человека. Мы нуждаемся в теории дали, а не близи. Другой иезуит, Боскович, первый придал математически-механическим принципам Ньютона вид всеобъемлющей настоящей динамики (1758).

Даже Галилей находился еще под впечатлением сильных реминисценций чувства Ренессанса, которому была чужда и неудобна противоположность силы и массы, из каковых в архитектоническом, живописном и музыкальном стиле вытекает элемент *большого движения*. Он ограничивает представление силы силами соприкосновения (толчок) и формулирует только сохранение количества движения. Тем самым он еще придерживается голой идеи движимости, исключающей пространственный *пафос*, и только Лейбниц, полемизируя с ним, развил идею непосредственных, действующих в бесконечном пространстве, *свободных, направленных* сил (живая сила, activum thema [332]), которую он затем совершенным образом осуществил в контексте своих математических открытий. Вместо сохранения количества движения выступило сохранение живых сил. Это соответствует замене числа-как-величины, числом-как-функцией.

Понятие массы было уточнено лишь несколько позднее. У Галилея и Кеплера вместо нее фигурирует объем, и только Ньютон придал ему определенно *функциональное* значение: мир как функция Бога. Для ренессансного чувства неприемлемо то, что масса — определяемая нынче как постоянное отношение силы к ускорению относительно некоторой системы материальных точек — нисколько не пропорциональна объему, важным примером чего послужили планеты.

Но уже Галилей был вынужден задаться вопросом о *причинах* движения. В рамках подлинной, ограниченной понятиями материи и формы статики вопрос этот не имел никакого смысла. Для Архимеда пространственное перемещение было чем-то малозначительным по сравнению с гештальтом, как доподлинной сущностью всякого телесного бытия; что́ могло бы действовать на тела — извне, — если пространства «не существует»? Вещи движутся, они отнюдь

не являются функциями движения. Только Ньютон, будучи совершенно независимым от способа чувствования Ренессанса, создал понятие *сил, действующих на расстоянии*, т. е. притяжения и отталкивания масс в пространстве. Само расстояние *было уже для него силой*. В этой идее нет уже и следа чувственной осязаемости, и сам Ньютон испытывал перед ней некоторую неловкость. Она завладела им, а не он ею. Сам дух барокко, обращенный к бесконечному пространству, вызвал к жизни эту *контрапунктическую, совершенно непластическую* концепцию, и притом не лишенную внутренней противоречивости. Силам, действующим на расстоянии, никогда так и не смогли дать удовлетворительного определения. Никто так и не понял вообще, что́ есть собственно центробежная сила. Является ли сила вращающейся вокруг своей оси Земли причиной этого движения или наоборот? Или обе идентичны? Тождественна ли подобная абстрактно измышленная причина некой силе или это просто какое-то другое движение? Как различаются между собой сила и движение? Изменения в планетной системе считаются действиями центробежной силы. Но в таком случае тела должны бы быть выброшены из своей орбиты, а так как этого не происходит, то приходится допустить еще и центростремительную силу. Но что означают эти слова? Именно невозможность внести сюда порядок и ясность побудила Генриха Герца вообще отказаться от понятия силы и свести свою систему механики путем крайне искусственного допущения устойчивых связей между положением и скоростью к принципу соприкосновения (толчка). Но тем самым затруднения лишь маскируются, а не устраняются. Они отмечены специфически фаустовским характером и коренятся в глубочайшей сущности динамики. «Вправе ли мы говорить о силах, возникающих только из движения?» Разумеется, нет. Но можем ли мы отказаться от *прирожденных* западному духу *исконных понятий*, хотя бы они и не поддавались определению? Герц и сам не сделал ни одной попытки практически применить свою систему.

Это *символическое* затруднение новейшей механики нисколько не устраняется созданной Фарадеем теорией потенциала — после того как центр тяжести физической мысли был смещен из динамики материи в электродинамику эфира. Прославленный экспериментатор, бывший, несомненно, визионером и единственным нематематиком среди всех мастеров новейшей физики, заметил в 1846 году: «В любом отрезке пространства, все равно, является ли он пустым, согласно расхожему словоупотреблению, или наполненным материей, я воспринимаю одни только силы и линии, в которых они

осуществляются». В этом описании отчетливо проступает сокровенно органическая по самому своему содержанию, историческая, характеризующая переживание познающего тенденция направления; тем самым Фарадей метафизически следует Ньютону, чьи дальнодействующие силы указывали на какую-то мифическую подоплеку, критиковать которую набожный физик подчеркнуто отказывался. Второй возможный еще путь прийти к однозначному понятию силы — отправляясь от «мира», а не от «Бога», от объекта, а не от субъекта естественного состояния движения,— именно тогда же вел к установлению понятия *энергии*, которая в отличие от силы представляет собой некий квант направленности, а не само направление и в этом отношении опирается на идею живой силы Лейбница с ее неизменным количеством; мы видим, что здесь позаимствованы существенные признаки понятия массы, притом таким образом, что учтенной оказалась даже причудливая мысль об атомистической структуре энергии.

И все же с этим перераспределением основных понятий само чувство наличия некоторой мировой силы и ее субстрата ничуть не изменилось, а следовательно, осталась в силе и неразрешимость проблемы движения. То, что случилось на пути от Ньютона к Фарадею — или от Беркли к Миллю,— было просто заменой религиозного понятия деяния иррелигиозным понятием работы * [333]. В картине природы Бруно, Ньютона, Гёте деяния обнаруживают нечто божественное; в картине мира современной физики *природа выполняет работу*. Вот что означает концепция, согласно которой каждый «процесс» в смысле первого начала механической теории теплоты определяется количеством израсходованной энергии, чему соответствует квант выполненной работы в форме потенциальной энергии.

Оттого-то и совпадает решающее открытие Ю. Р. Мейера с рождением социалистической теории. Даже политэкономические системы имеют в своем распоряжении эти же понятия; начиная с Адама Смита, проблема стоимости приводится в связь с *квантом работы* **; по сравнению с Кенэ и Тюрго это шаг от органической к механической структуре картины хозяйства. То, что под видом «работы» лежит здесь в основе теории, есть чисто динамическое измышление, и можно было бы отыскать точные политэкономические аналогии физическим принципам сохранения энергии, энтропии, наименьшего действия.

---

* С. 542.
** Т. 2, с. 613.

Если соответственно с этим рассмотреть ступени, через которые прошло центральное понятие силы с момента своего рождения в раннем барокко, и притом в ближайшем сродстве с мирами форм больших искусств и математики, то таковых окажется три: в XVII веке (Галилей, Ньютон, Лейбниц) понятие это, отчеканенное как образ, выступало наравне с великой масляной живописью, угасшей около 1680 года; в XVIII веке, веке классической механики (Лаплас, Лагранж), оно фигурировало наряду с музыкой Баха и приняло абстрактный характер фугированного стиля; в XIX веке, с отмиранием искусства и преобладанием цивилизованной интеллигентности над душевностью, оно возникает в сфере чистого анализа, и притом особенно в теории функций многих комплексных переменных, без которых оно едва ли уже может быть понято в своем новейшем значении.

13

Но тем самым — пусть никто не обманывается на сей счет — западноевропейская физика приблизилась к границам своих внутренних возможностей. Последний смысл ее исторического явления сводился к тому, чтобы преобразить фаустовское чувство природы в отвлеченное познание, а гештальты ранней веры — в механические формы точного знания. Едва ли нужно говорить о том, что продолжающее еще до поры до времени возрастать число практических или хотя бы только научных результатов — то и другое принадлежит само по себе к поверхностной истории науки; с глубиной связана лишь история ее символики и ее стиля — не имеет никакого отношения к быстрому распаду ее сущностного ядра. До конца XIX века все ее шаги направлены в сторону внутреннего завершения, нарастающей чистоты, строгости и полноты динамической картины природы; отныне, с достижением оптимума ясности в теоретическом аспекте, они вдруг начинают действовать разлагающим образом. Это происходит отнюдь не преднамеренно; это даже не доходит до сознания высоких умов современной физики. Здесь сказывается неотвратимая историческая необходимость. Античная физика внутренне завершила себя в той же стадии, около 200 года до Р.Х. Анализ достиг цели в лице Гаусса, Коши и Римана, и теперь он только восполняет пробелы своего сооружения.

Отсюда эти внезапные, разрушительные сомнения относительно вещей, которые еще вчера составляли неоспоримый фундамент физической теории, сомнения относительно смысла принципа энергии, понятия массы, пространства, абсолютного времени, каузального закона природы вообще. Это уже не те творческие сомнения раннего барокко, которые вели к цели познания; эти сомнения связаны с возможностью естествознания вообще. Какой глубокий и явно недооцененный самими авторами скепсис лежит хотя бы уже в быстро возрастающем применении счислительных, статистических методов, стремящихся только к вероятности результатов и совершенно не считающихся с абсолютной точностью законов природы, столь многообещающе понимаемых прежде!

Мы приближаемся к моменту, когда окончательно откажутся от возможности замкнутой в себе и свободной от внутренних противоречий механики[334]. Я уже показал, что всякая физика должна потерпеть неудачу на проблеме движения, в которой живая личность познающего методически вторгается в неорганический мир форм познанного. Но все новейшие гипотезы содержат это затруднение в крайне остром виде, достигнутом трехсотлетней работой мысли и не допускающем уже никаких иллюзий. Теория тяготения, бывшая неопровержимой истиной со времен Ньютона, признана за некое ограниченное во времени и шаткое допущение. Принцип сохранения энергии лишается смысла, если энергия мыслится как бесконечная в бесконечном пространстве. Принятие этого принципа несовместимо ни с каким видом трехмерной структуры мирового пространства, ни с бесконечным евклидовским, ни (в неевклидовых геометриях) со сферическим, обладающим неограниченным, но конечным объемом. Его значимость, стало быть, ограничивается «внешне замкнутой системой тел» — весьма искусственное ограничение, которого в действительности нет и не может быть. Но мирочувствование фаустовского человека, из которого изошло это основополагающее представление — *бессмертие мировой души, переистолкованное в механистическом и экстенсивном смысле,* — силилось выразить именно символическую бесконечность. Таковы *были чувства,* но познание оказалось неспособным сотворить из этого чистую систему. Далее, идеальным постулатом современной динамики, требовавшей для каждого движения представления о движущемся, был световой эфир. Но всякая мыслимая гипотеза о свойствах эфира тотчас же сокрушалась внутренними противоречиями. Прежде всего лорд Кельвин математически доказал, что не *может* существовать безупречной структуры этого носителя света. Поскольку световые волны, согласно интерпретации опытов Френеля, поперечны, эфиру пришлось бы быть твердым телом (с поистине гротескными свойствами), но в этом случае

на него распространились бы законы упругости и световые волны были бы соответственно продольными. Максвелловогерцевские уравнения электромагнитной теории света, являющиеся по сути чистыми отвлеченными числами бесспорной значимости, исключают всякую возможность истолкования с помощью какой-либо механики эфира. И вот же, под впечатлением выводов теории относительности, эфир определили как чистый вакуум, что уже почти равносильно разрушению исконной динамической картины.

Начиная с Ньютона, допущение постоянной массы — этого подобия постоянной силы — обладало неоспоримым значением. Квантовая теория Планка и развитые из нее выводы Нильса Бора относительно микроструктуры атомов, непререкаемо подтвержденные экспериментальными данными, уничтожили эту гипотезу. Каждая замкнутая система наряду с кинетической энергией располагает еще и энергией излучаемой теплоты, каковая неотделима от нее и оттого не может быть в чистом виде представлена понятием массы. Ибо если масса определяется живой энергией, то с точки зрения термодинамического состояния она уже не постоянна. Однако включение элементарного кванта действия в круг гипотез классической динамики барокко выглядит просто несостоятельным, и одновременно с принципом постоянства всех каузальных связей под угрозой оказывается заложенный Ньютоном и Лейбницем фундамент анализа бесконечно малых*. Но гораздо глубже всех этих сомнений в суть динамики вмешивается теория относительности, эта рабочая гипотеза, исполненная циничной бесцеремонности. Опираясь на опыты Майкельсона, согласно которым скорость света не зависит от движения проницаемых им тел, математически подготовленная Лоренцем и Минковским, она одержима единственной тенденцией разрушения *понятия абсолютного времени*. Ее нельзя — и на сей счет сегодня бытуют опасные заблуждения — ни подтвердить, ни опровергнуть астрономическими данными. Вообще истинными и ложными являются отнюдь не понятия, посредством которых приходится судить о подобных допущениях; речь идет о том, *пригодны* ли они или нет в том хаосе запутанных и искусственных представлений, который образовался в силу неисчислимых гипотез радиоактивного и термодинамического исследования. Но в том виде, как она есть, *она упразднила постоянство всех физических величин, в определение которых входит время*, а западная динамика в противоположность античной статике

* *M. Planck*, Die Entstehung und bisherige Entwicklung der Quantentheorie (1920), S. 17, 25.

только такими величинами и обладает. Абсолютных мер длины и неподвижных тел больше не существует. Тем самым отпадает и возможность абсолютных количественных определений, а значит, и классическое понятие массы, как постоянного отношения силы к ускорению,— после того как в качестве новой постоянной был выдвинут элементарный квант действия, этот продукт энергии и времени.

Если уяснят себе, что атомные представления Резерфорда и Бора* означают не что иное, как внезапную подмену числового итога наблюдений картиной, изображающей некую планетную Вселенную в самих недрах атома, тогда как до сих пор предпочтение отдавалось представлению о целых сонмах атомов; если обратят внимание на то, с какой быстротой воздвигаются нынче карточные домики из сплошной вереницы гипотез, так что каждое противоречие покрывается новой, наспех набросанной гипотезой; если вспомнят, сколь мало забот причиняет тот факт, что скопления этих картин противоречат друг другу и строгой картине динамики барокко, то придут наконец к убеждению, что *большой стиль представления исчерпал себя* и, подобно тому как это было в архитектуре и изобразительном искусстве, уступил место своего рода *кустарной промышленности по выпуску гипотез;* только высочайшее мастерство экспериментальной техники, соответствующее уровню века, способно скрыть этот распад символики.

14

К кругу этих символов упадка относится прежде всего энтропия, составляющая, как известно, тему второго начала термодинамики. Первое начало, принцип сохранения энергии, просто формулирует сущность динамики, чтобы не сказать: структуру западноевропейского духа, которому одному природа в противоположность статически-пластической каузальности Аристотеля с необходимостью предстает в форме контрапунктически-динамической каузальности. Основной элемент фаустовской картины мира — не *осанка*, а *деяние*, в механическом рассмотрении — *процесс*, и указанное начало фиксирует только математический характер подобных процессов в форме переменных и постоянных. Второе начало, однако, заходит глубже и устанавливает

* Которые неоднократно приводили к химерическому представлению, будто отныне доказано «реальное существование» атомов — странный рецидив материализма предшествующего столетия.

одностороннюю тенденцию природных свершений, заведомо не обусловленную отвлеченными основаниями динамики.

Энтропия математически изображается величиной, которая определяется сиюминутным состоянием замкнутой в себе системы тел и которая при всех вообще возможных изменениях физического или химического порядка может только возрастать, но никогда не убывать. В самом благоприятном случае она остается неизменной. Подобно силе и воле, энтропия представляет собой для каждого, кто способен вообще вникнуть в сущность этого мира форм, нечто во внутреннем смысле совершенно ясное и вразумительное, что, однако, формулируется каждым по-иному и явно неудовлетворительно. Также и здесь ум оказывается несостоятельным перед потребностью мирочувствования в выражении.

В зависимости от того, увеличивается ли энтропия или нет, совокупность естественных процессов была разделена на необратимые и обратимые. При каждом процессе первого рода свободная энергия превращается в потенциальную; эта мертвая энергия может обратно превратиться в живую лишь в том случае, если одновременно во втором процессе потенциализируется новый квант живой энергии. Самым известным примером служит сгорание угля, т. е. превращение аккумулированной в нем живой энергии в скрытую газообразным состоянием угольной кислоты теплоту, когда латентная энергия воды должна быть переведена в давление пара и затем в движение. Отсюда следует, что энтропия в мировом целом постоянно возрастает, так что динамическая система очевидным образом приближается к некоторому во всех отношениях конечному состоянию. К необратимым процессам относятся теплопроводность, диффузия, трение, эмиссия света, химические реакции, к обратимым — тяготение, электрические колебания, электромагнитные и звуковые волны.

Что до сих пор никем не ощущалось и оттого дает мне право видеть в принципе энтропии (1850) начало уничтожения этого шедевра западноевропейского интеллекта, каковым является физика динамического стиля, сводится к глубокой противоположности между теорией и действительностью, впервые подчеркнуто внедренной здесь в самое теорию. После того как первое начало представило строгую картину каузальных естественных процессов, второе, путем введения момента необратимости, обнаруживает некую тенденцию, относящуюся к непосредственной жизни и принципиально противоречащую сущности механического и логического.

Если проследить все консеквенции учения об энтропии, то прежде всего окажется, что теоретически все процессы *должны* быть обратимыми. Это принадлежит к основным требо-

ваниям динамики. Этого же со всей строгостью требует первое начало. Но вот же далее оказывается, что в *действительности* все естественные процессы необратимы. Даже в искусственных условиях экспериментальных процедур ни один простейший процесс не может быть точно обращен, т. е. ни одно хоть раз нарушенное состояние не может быть восстановлено. Нет ничего более показательного для положения настоящей системы, чем введение гипотезы «элементарного беспорядка» в целях сглаживания противоречия между требованием ума и действительным переживанием: «мельчайшие частицы» тел — просто образ, не больше — выполняют сплошь обратимые процессы; в реальных предметах мельчайшие частицы находятся в неупорядоченном состоянии и мешают друг другу; вследствие этого естественный, переживаемый только наблюдателем, необратимый процесс со средней вероятностью сопровождается возрастанием энтропии. Таким образом, термодинамическая теория становится главой теории вероятностей, и вместо точных методов вступают в действие методы статистические.

Очевидно, никто не заметил того, что это означает. Статистика, как и хронология, принадлежит к сфере органического, к переменчиво движущейся жизни, к судьбе и случаю, а не к миру законов и вневременной каузальности. Известно, что она используется главным образом для характеристики политических и экономических, стало быть, исторических факторов развития. В классической механике Галилея и Ньютона ей бы не нашлось места. То, что здесь вдруг статистически осмысливается и подлежит осмыслению — в рамках вероятности, а не той априорной точности, которой единогласно взыскали все мыслители барокко, — есть сам человек, переживающий в процессе познания эту природу и переживающий в ней самого себя; то, что с внутренней необходимостью устанавливает *теория*, именно, не существующие в действительности обратимые процессы, представляет собой остаток строго умственной формы, остаток великой традиции барокко, приходившейся сестрой контрапунктическому стилю. Бегство в статистику свидетельствует об истощении некогда действенной в пределах этой традиции упорядочивающей силы. Становление и ставшее, судьба и каузальность, исторические и природные элементы начинают расплываться. Выпирают элементы формы жизни: рост, старение, время жизни, направление, смерть.

Такова в этом аспекте значимость необратимости мировых процессов. В противоположность физическому обозначению t, она есть выражение настоящего, *исторического*, внутренне пережитого времени, идентичного с *судьбой*.

Физика барокко сплошь и рядом была *строгой систематикой*, пока теории, подобные указанной, не осмеливались еще колебать ее оснований, пока в ее картине нельзя было встретить ничего такого, что выражало бы случай и простую вероятность. Но с появлением этой теории она стала *физиогномикой*. Теперь прослеживается «мировой процесс». *Идея конца мира* предстает в облачении формул, которые по самой сути своей уже не являются формулами. Тем самым в физику привходит что-то гётевское, и нам удастся определить всю значимость этого факта лишь в том случае, если мы уясним себе, что́ именно лежало в основе страстной полемики Гёте против Ньютона в учении о цвете. Тут интуиция аргументировала против рассудка, жизнь — против смерти, творческий гештальт — против упорядочивающего закона. Критический мир форм *познания* природы антагонистически произошел из природо*чувствования*, богочувствования. Здесь, на исходе поздней эпохи, он достиг апогея дистанции и вновь возвращается к началу.

Таким вот образом действующая в динамике фантазия вторично заклинает величественные символы исторической страстности фаустовского человека: вечную заботу, влечение к самым отдаленным далям прошлого и будущего, обращенное вспять историческое исследование, предусмотрительное государство, исповеди и самонаблюдения, бой часов, раздающийся над всеми народами и отмеривающий самое жизнь. Этос слова «время», ощущаемый только нами одними, заполняемый инструментальной музыкой в противоположность статуарной пластике, устремлен к какой-то *цели*. Она была олицетворена во всех жизненных образах Запада как Третье Царство, как новый век, как задача человечества, как исход развития. И именно это и означает для совокупного бытия и судьбы фаустовского мира-как-природы энтропия.

Уже в мифическом понятии силы, выступающей в качестве предпосылки всего этого мира догматических форм, молчаливо заложено чувство направления, связь с прошедшим и грядущим; еще отчетливее проявляется она в наименовании природных свершений как процессов. Итак, позволительно утверждать, что энтропия, как духовная форма, в которой *в виде исторического и физиогномического единства* сконцентрирована бесконечная сумма всех естественных свершений, с самого начала незаметно лежала в основе образования всех физических понятий и что она должна была в один прекрасный день предстать как «открытие» на пути научной индукции и быть «во что бы то ни стало подтвержденной» прочими теоретическими элементами системы. Чем

больше приближается динамика путем истощения своих внутренних возможностей к цели, тем решительнее проступают наружу исторические черты картины, тем сильнее обнаруживается рядом с неорганической необходимостью каузальности органическая необходимость судьбы, рядом с факторами чистой протяженности — емкостью и интенсивностью — факторы направления. Это достигается путем целого ряда рискованных гипотез одинаковой структуры, которые лишь по видимости требуются экспериментальными данными и которые на деле все были предвосхищены мирочувствованием и мифологией уже готики.

Сюда относится прежде всего причудливая гипотеза распада атома, объясняющая радиоактивные явления, согласно которой атомы урана, на протяжении миллионов лет и несмотря на внешние воздействия сохранявшие неизменной свою сущность, вдруг без всякого явного повода взрываются и разбрасывают в мировом пространстве свои мельчайшие частицы со скоростью, равной тысячам километров в секунду. Эта *судьба* среди всей массы радиоактивных атомов настигает всегда лишь отдельные атомы и совершенно не затрагивает соседних с ними. Также и эта картина есть история, а не природа, и если применение статистики и здесь оказывается необходимым, то хочется почти что говорить о замене математического числа хронологическим*.

Этими представлениями мифическая творческая сила фаустовской души возвращается к своему истоку. Как раз тогда, когда в начале готики были сконструированы первые механические часы, символы исторического мирочувствования, возник миф о Рагнарёк, конце мира, гибели богов. Пусть это представление в том виде, как оно явлено нам в Прорицании вёльвы и в христианской редакции в Муспилли, возникло, подобно всем мнимо прагерманским мифам, не без подражания античным, и прежде всего христианско-апокалиптическим мотивам, все равно в этом образе оно есть выражение и символ фаустовской, и никакой другой, души. Олимпийский мир богов лишен истории. Он не знает становления, эпохи, цели. Но страстная простертость в дали — это по-фаустовски. Сила, воля имеют цель, а там, где есть цель, там испытующий взор найдет и конец. То, что перспектива большой масляной живописи выражала через точку схождения линий, что парк барокко выражал через point de vue, а анализ — через остаточный член бесконечных рядов последнюю границу какого-то поволенного

* Представление о времени жизни элементов и вызвало фактически понятие полураспада, равного 3,85 дня (*K. Fajans*, Radioaktivität, 1919, S. 12).

направления, это же выступает здесь в понятийной форме. Фауст второй части трагедии умирает, поскольку он *достиг* цели. *Конец мира, как завершение внутренне необходимого развития*,— вот что такое гибель богов; и это же означает последняя, иррелигиозная редакция мифа: учение об энтропии.

15

Остается еще в общих чертах обрисовать конец западной науки, который сегодня, когда путь уже едва заметно склоняется к низу, может быть открыт взору.

Также и это, и предвидение неотвратимой судьбы, относится к приданому исторического взгляда, которым обладает *только* фаустовский дух. Умирала и античность, но она ничего не знала об этом. Она верила в вечное бытие. Она доживала свои последние дни все с тем же несдержанным счастьем, смакуя каждый день сам по себе, как дар богов. Мы знаем нашу историю. Нам предстоит еще пережить последний духовный кризис, который охватывает весь европейско-американский мир. О его протекании рассказывает поздний эллинизм. Тирания рассудка, которую мы не ощущаем, так как сами являем ее кульминацию, представлена в каждой культуре эпохой, занимающей промежуточное состояние между мужем и старцем, не более того. Ее наияснейшее выражение — это культ точных наук, диалектики, доказательства, опыта, каузальности. Ионика и барокко демонстрируют ее взлет; спрашивается, в какой форме она придет к концу.

Я предсказываю: еще в этом столетии, веке научно-критического александринизма, большой жатвы, окончательных формулировок, некая новая черта задушевности одержит верх над волею к триумфу науки. Точная наука идет путем утончения своих постановок вопросов и ме́тодов навстречу самоуничтожению. Сначала испытывали ее средства — в XVIII веке, потом ее силу — в XIX веке; наконец, прозревают ее историческую роль. Но от скепсиса путь ведет ко «второй религиозности» *, которая не предшествует культуре, а идет вслед за ней. Теперь уже отрицают доказательства; жажда веры вытесняет тенденцию к раскромсанию. Критическое исследование перестает быть духовным идеалом.

Индивид совершает акт отречения, откладывая в сторону книги. *Культура* отрекается, переставая выявлять себя в высоких научных умах; но наука существует лишь в живой мысли поколений великих ученых, и книги суть ничто, если они не живы и не действенны в людях, дорослих до их понимания. Научные результаты — это только элементы определенной духовной традиции. Смерть науки заключается в том, что она ни для кого уже не является событием. Но еще двести лет научных оргий — и мы пресытимся ею. И пресытится не только каждый в отдельности, но душа самой культуры. Именно это и выражает она, выбирая и посылая в исторический мир повседневности все более мелких, узких, бесплодных исследователей. Великим веком античной науки было третье столетие, после смерти Аристотеля. Когда пришли римляне, когда умер Архимед, оно уже почти подходило к концу. Нашим великим столетием было девятнадцатое. Ученых в стиле Гаусса, Гумбольдта, Гельмгольца не было уже к 1900 году; в физике, как и в химии, в биологии, как и в математике, большие мастера умерли, и мы переживаем нынче decrescendo блистательных последышей, которые упорядочивают, собирают и подводят итоги, подобно александрийцам римской эпохи [335]. Это общий *симптом* для всего, что не связано с фактической стороной жизни, с политикой, техникой и хозяйством. После Лисиппа не появлялось уже ни одного большого пластика, явление которого было бы судьбой; после импрессионистов — ни одного художника; после Вагнера — ни одного музыканта. Эпоха цезаризма не нуждается в искусстве и философии. За Эратосфеном и Архимедом, настоящими творцами, следуют Посидоний и Плиний, которые обнаруживают вкус в коллекционировании, и, наконец, Птолемей и Гален, которые уже только переписывают. Подобно тому как масляная живопись и контрапунктическая музыка исчерпали свои возможности в течение небольшого количества столетий органического развития, так и динамика, расцвет мира форм которой падает на время около 1600 года, представляет собой образование, находящееся нынче в состоянии распада.

Но прежде перед фаустовским, в высшей степени историческим духом вырастает еще ни разу не поставленная, никем еще не предугаданная в качестве возможной задача. Предстоит еще написать *морфологию точных наук*, которая исследует, каким образом все законы, понятия и теории внутренне связаны между собой и что́ они как таковые означают в биографии фаустовской культуры. Теоретическая физика, химия, математика, рассматриваемые как совокупность символов,— вот окончательное преодоление механического аспекта мира интуитивным, снова религиозным мировоззрением. Это последний шедевр физиогномики,

* Т. 2, с. 380.

которая растворяет еще в себе и систематику в качестве выражения и символа[336]. В будущем мы не станем уже спрашивать, какие общезначимые законы лежат в основе химического сродства или диамагнетизма — догматика, исключительно занимавшая XIX век,— мы будем даже удивлены, что подобные вопросы могли однажды целиком овладеть умами такого ранга. Мы исследуем, откуда идут эти предназначенные фаустовскому духу формы, отчего они должны были прийти именно к нам, людям одной-единственной культуры, в отличие от всех прочих, какой глубокий смысл лежит в том, что приобретенные числа появляются именно в этом символическом облачении. И ко всему мы нынче едва ли догадываемся, сколь многое из мнимо объективных ценностей и опытных данных представляет собой лишь облачение, лишь образ и выражение.

Отдельные науки, теория познания, физика, химия, математика, астрономия, сближаются с возрастающей быстротой. Мы идем навстречу совершенной идентичности результатов и, значит, слиянию миров форм, являющему, с одной стороны, сведенную к немногим основным формулам систему чисел функционального характера, а с другой стороны, предлагающему в качестве их наименования небольшую группу теорий, которые в конце концов могут и должны быть снова признаны замаскированным мифом ранней эпохи, а также сведены к ряду характерных образных черт, обладающих, впрочем, физиогномическим значением. Эта конвергенция не была замечена, так как со времени Канта и собственно уже с Лейбница ни один ученый не владел уже совокупной проблематикой *всех* точных наук.

Еще столетие тому назад физика и химия были чужды друг другу; сегодня их нельзя уже трактовать врозь. Вспомним области спектрального анализа, радиоактивности и теплового излучения. Полвека назад существенные вопросы химии можно было еще излагать почти без математики; нынче химические элементы готовы улетучиться в математические константы переменных комплексов отношений. Но элементы в своей чувственной доступности были последними величинами естествознания, напоминающими античную пластику. Сама физиология собирается стать главой органической химии и пользоваться средствами анализа бесконечно малых. Строго разделенные по органам чувств части старой физики, акустика, оптика, учение о теплоте, растворены и слиты воедино в динамику материи и динамику эфира, чисто математическую демаркацию которых невозможно уже установить[337]. Последние умозрения теории познания соединяются сегодня с умозрениями высшего анализа и теоретической физики в некой весьма трудно доступной сфере, к которой относится или должна была бы быть отнесена, например, теория относительности. Теория эманации групп радиоактивных лучей излагается языком знаков, свободным от какой-либо наглядности.

Химия, вместо того чтобы строжайшим и наглядным образом определять качества элементов (валентность, вес, сродство, реакционную способность), готова, напротив, устранить эти чувственные признаки. То, что элементы по своему «происхождению» из соединений обладают вообще различными характеристиками; что они представляют собой комплексы гетерогенных единств, которые, хотя и выглядят экспериментально («в действительности») единством высшего порядка и, стало быть, практически неразделимы, все же обнаруживают в отношении своей радиоактивности глубокие различия; что вследствие эманации излучаемой энергии имеет место распад, и мы, стало быть, вправе говорить о времени жизни элементов, в чем явным образом обнаруживается полное противоречие исконному понятию элемента, а значит, и духу созданной Лавуазье современной химии,— все это смещает названные представления в сторону учения об энтропии с ее рискованной оппозицией каузальности и судьбы, природы и истории и характеризует путь нашей науки, ведущий, с одной стороны, к открытию идентичности ее логических или числовых данных со структурой самого рассудка, а с другой стороны, к пониманию того, что вся экипирующая себя этими числами теория является всего лишь символическим выражением фаустовской жизни.

Здесь в качестве одного из важнейших ферментов совокупного мира форм следует, наконец, назвать чисто фаустовское учение о множествах, которое в острейшем противоречии с прежней математикой толкует уже не сингулярные величины, а *совокупность* так или иначе морфологически идентичных величин, скажем совокупность всех квадратных чисел или всех дифференциальных уравнений определенного типа, как новое единство, как новое *число высшего порядка,* и подчиняет ее оригинальным, совершенно неизвестным прежде рассмотрениям относительно их мощности, порядка, эквивалентности и счислимости*. Конечные (счислимые, ограниченные) множества характеризуются в плане их мощности как «кардинальные числа», в плане

* «Множество» рациональных чисел счислимо, множество вещественных — нет. Множество комплексных чисел двухмерно; отсюда вытекает понятие n-мерного множества, которое включает в учение о множествах также и геометрические области.

их упорядоченности как «ординальные числа», и при этом устанавливаются законы и способы их счисления. Так намеревается реализовать себя последнее расширение теории функций, которая постепенно аннексировала своим языком форм всю математику, в связи с чем она руководствуется во всем, что касается характера функций, принципами теории групп, а во всем, что касается значимости переменных,— основными положениями теории множеств. При этом математика вполне осознает тот факт, что здесь сливаются воедино последние соображения о сущности чисел и доводы чистой логики, так что речь идет уже об алгебре логики. Современная геометрическая аксиоматика стала полностью главой теории познания.

Незаметной целью, к которой все это стремится и которую особенно ощущает в себе каждый настоящий естествоиспытатель, является выработка чистой числовой трансцендентности, полное и безостаточное преодоление видимости и замена ее непонятным и неосуществимым для профана образным языком, которому величественный фаустовский символ *бесконечного пространства* сообщает внутреннюю необходимость. Цикл западного природопознания завершается. Глубоким скептицизмом этих последних прозрений дух снова соединяется с формами раннеготической религиозности. Неорганический, познанный, раскромсанный окружающий мир, мир-как-природа, как система, углубился до чистой сферы функциональных чисел. Мы признали число за один из исконнейших символов каждой культуры, и отсюда явствует, что путь к чистому числу есть возвращение бодрствования к собственной своей тайне, откровение его собственной формальной необходимости. С достижением цели обнаруживается, наконец, чудовищное, становящееся все более внечувственным, все более прозрачным сплетение, обволакивающее все естествознание: это не что иное, как внутренняя структура лингвистически стесненного понимания, полагающего, что оно победило видимость и отслоило от нее «истину». Но под этим сплетением вновь обнаруживается древнейшее и глубочайшее, миф, непосредственное становление, сама жизнь. Чем менее антропоморфным мнит себя исследование природы, тем больше является оно таковым. Оно постепенно устраняет *отдельные* человеческие черты из картины природы, чтобы в конце концов в качестве мнимо чистой природы возобладать самой человечностью, в чистом и цельном виде[338]. Из готической души изошел затмевающий религиозную картину мира городской дух, alter ego иррелигиозного природопознания. Нынче, в закатывающемся солнце научной эпохи, в стадии побеждающего скептицизма, расступаются облака, и утренний ландшафт вновь предстает в совершенной ясности.

Последний заключительный акт фаустовской мудрости, хотя бы только в высших ее моментах, есть абсолютное растворение знания в чудовищной системе морфологических сродств. Динамика и анализ по смыслу, языку форм и субстанции идентичны с романской орнаментикой, готическими соборами, христианско-германской догмой и династическим государством. Одно и то же мирочувствование глаголет во всех. Они родились и состарились вместе с фаустовской душой. Они являют свою *культуру* как историческое зрелище в мире дня и пространства. Соединение отдельных научных аспектов в единое целое будет носить на себе все черты великого искусства контрапункта. *Инфинитезимальная музыка безграничного мирового пространства* — такова была всегда глубокая ностальгия этой души, в противоположность античной с ее пластически-евклидовским космосом. Таков ее великий завет духу грядущих культур, сведенный в качестве логической необходимости фаустовского мирового рассудка к формуле динамически-императивной каузальности, усовершенствованный до диктаторского, работающего, преобразующего земной шар естествознания,— завещание могущественнейшей трансцендентности форм, которое, возможно, никогда не будет вскрыто. И с этим, усталая от своих стремлений, западная наука вернется однажды к своему душевному отечеству.

КОНЕЦ ПЕРВОГО ТОМА

ПРИМЕЧАНИЯ

Начало работы над «Закатом Европы», судя по всему, падает на 1911 или 1912 год. В письме к Гансу Клёресу от 25 марта 1914 года Шпенглер, между прочим, оговаривает уже и завершение книги: «Я охотно написал бы Вам еще раз, но моя работа настолько увлекла меня, что я забыл обо всем на свете. Теперь я полон желания завершить весь труд, над которым сижу два года, и рукопись с каждым днем продвигается вперед» (Briefe. S. 26). 25 октября того же года он сообщает о почти готовом уже тексте, что, впрочем, никак не соответствовало действительности, так как речь шла всего лишь о необозримой массе разрозненных и неразборчивых заметок. Вообще письма Шпенглера этого периода оставляют впечатление какой-то бессильной психологической интриги, связанной, очевидно, с ежедневной (еженощной) пыткой сидения за письменным столом: книге, завершение которой он — без всякой видимой на то причины — торжественно оглашал в предшествующие войне месяцы, суждено было мучительно ложиться на бумагу в течение долгих военных лет, вплоть до апреля 1917 года, когда — параллельно со вступлением в войну Соединенных Штатов Америки — она-таки была дописана до последней точки. Несомненно то, что человек, не связанный никакими издательскими обязательствами и, стало быть, абсолютно вольный распоряжаться сроками и темпами работы, то и дело оповещает о ее завершении, чтобы каждый раз в отчаянии оправдывать «срыв» новыми редакциями текста и небывалостью предприятия. Скажем так: процесс написания «Заката Европы» отвечал всем патологическим нормам разрешения от шедевра; что должен был чувствовать этот изводимый своим демоном бывший гимназический учитель, пытаясь всякий раз примирить в себе ураганы эпохальных идей с отсутствием элементарных писательских навыков — когда вместо обещанной себе самому и urbi et orbi книги письменный стол зарастал дремучестями наспех записываемого и никак не упорядочиваемого сырья? Ужас настигал почти комедийными нотками; случай Шпенглера странным образом перекликался с экзистенциальным ляпсусом того мольеровского героя, который вдруг опознал в себе... *прозаика*; Шпенглер — швабингский Фауст, силящийся во что бы то ни стало остановить свое *«прекрасное мгновение»*,— меньше всего ожидал такого подвоха: его растерянность — конфуз художника Дега, вздумавшего писать стихи и жалующегося своему другу Малларме: «Ваше искусство — адское. У меня ничего не получается, хоть я и полон идей». Ответ Малларме: «Мой дорогой Дега. Стихи делаются не идеями, они делаются словами». Словами — как ни странно — должен был делаться и «Закат Европы»: книга, меньше всего рассчитанная на прозу, больше всего — на ночное безмолвие рембрандтовских гравюр. Ницшевское «Sie hätte *singen* sollen, diese «neue Seele» — und nicht reden!» (Ей бы *петь*, этой «новой душе»,— а не говорить) еще раз — и в гораздо более раздирающих диссонансах — скомпрометировало шпенглеровский

opus magnum, написанный — подчеркнем это — в нарушение всех правил поэтики *«невыразимого»*, особенно и прежде всего в тех его отрывках, где стиснувший зубы *«автор»* вынужден был мимикрировать философский жаргон эпохи — на радость неисповедимому племени критиков, разоблачающих в нем... *«эпигона Бергсона»* и *«дилетанта»*. Как бы ни было, но в апреле 1917 года, после шести лет труда, этому самоистязанию наступил конец; Шпенглер — pro domo sua — мог оценить сделанное со всей строгостью гностического *«демиурга»*, усматривающего несоответствие между миром-в-замысле и миром-в-осуществлении: «По сравнению с тем, чего я хотел, «Закат Европы» оказался чем-то в высшей степени жалким. Я не испытал никакой гордости, завершив его. Лишь ощущение счастья — что все это наконец уже позади» (*Felken D.* Oswald Spengler... S. 40).

Еще одна инкрустация *«стиля Гинденбург»* в отрешенную гармонию *«Тристана»*: выход в свет «Заката Европы» должен был, по воле автора, совпасть с победой Германии, которую он ожидал уже летом или осенью 1917 года. 11 мая подписывается договор с венским издательством Браумюллера. Условия контракта — никакого гонорара с 1-го издания и более чем скромный гонорар, начиная со 2-го,— устраивали как осторожного издателя, так и никому не известного автора (позднее, очутившись в странной роли полунищей знаменитости, он будет спешно расторгать первый случайный договор с передачей всех прав мюнхенскому издательству Бека). Между тем чтение корректур, поступивших уже с первых чисел августа, затягивалось на месяцы; несоответствие между пережитым и реализованным, заставлявшее его годами откладывать окончательную редакцию рукописи, обернулось еще одной депрессией при считке текста. «Поверьте мне, я смотрю на книгу со смешанными чувствами: настоящей авторской радости мне никак недостает; мое ощущение: суметь бы еще раз, как пять лет назад, начать с самого начала и сделать все лучше, чем это получилось теперь! Дефекты композиции, стиля, оформления чувствуются мною гораздо отчетливее, чем то значительное, что при всем этом несут в себе мысли» (Briefe. S. 93). Книга вышла в свет 20 апреля 1918 года, с опозданием на шесть или восемь месяцев против предполагаемых сроков; ее фантастический успех (распродажа всего первого тиража за одну неделю, между 1 и 9 сентября 1918 года) ненамного опередил окончательный разгром Германии.

Этот символический финал позволяет более углубленно осмыслить истоки и процесс становления книги. Предыстория «Заката Европы», если датировать ее не причудами детской фантазии, а более сообразными анкетным данным сроками, имеет чисто *политический* характер. В предисловии к «Политическим сочинениям», вышедшим в 1932 году, сам Шпенглер недвусмысленно подтвердил этот генезис: «В 1911 году, когда с марокканским кризисом и нападением итальянцев на Триполи ясно обозначились обе стороны и мировая война по сути уже началась, у меня возник план изложить свои мысли о Германии под заглавием «Консервативное и либеральное» (из этого замысла реализовался тогда мой основной труд по философии истории). Меня ужаснула глупость нашей политики, которая безмятежно взирала на свершившуюся блокаду Германии, слепота всех тех кругов, которые не верили в уже разразившуюся на деле войну, преступный и самоубийственный оптимизм, кичащийся нашим взлетом с 1870 года, нашей иллюзорной, по сути давно уже утраченной мощью, нашим мнимым, выставленным лишь на витрине богатством и отклонявший всякую мысль о том, что все это могло

бы быть совершенно иначе. Вслед за этим я видел неизбежную революцию, ясно предвиденную еще Меттернихом и Бисмарком, которая должна была наступить, и отнюдь не в одной только Германии, все равно, вернулись бы мы домой победителями или побежденными» (*Spengler O.* Politische Schriften. S. VI). Итак, «Закат Европы» замысливался как политический трактат, допустим даже как логико-политический трактат; нужно было вскрыть причины и подноготную мирового кризиса, и вопрос упирался не больше и не меньше как в *«начало»* самого кризиса. С чего же было начинать, когда каждая предпочтенная в качестве отправного пункта веха прошлого оборачивалась всего лишь произвольным асимптотическим провалом в бездну бесконечно отстоящих начал! Политика во всяком случае не сулила никакого удовлетворения; ограничиться чисто политическими рассуждениями значило громоздить иллюзию на иллюзию — ни ближайший бисмарковский cauchemar des coalitions, ни меттерниховские предчувствия конца Европы, ни Наполеон, ставший против своей воли козырной картой в руках Питта-младшего, ни — если пойти дальше — французская революция, английский selfinterest, эпоха Регентства, Кромвель, войны Людовика XIV не давали сколько-нибудь надежных гарантий по части объяснения современности; речь шла — с учетом исконно немецкого подхода к делу — об «Основаниях XX столетия», в том же примерно ракурсе, в каком старший современник Шпенглера, неистово онемечивающий себя англичанин Хоустон Стюарт Чемберлен, писал свои знаменитые «Основания XIX столетия» — тут приходилось *«начинать»* конечно же с Греции и Рима и еще раз своеобразно осиливать проторенную традицией линию «Античность — Средние века — Новое время». Еще раз с учетом чисто немецкой специфики подхода: *«начало»* политического трактата могло быть — нужно ли об этом говорить! — только *метафизическим*; призрак теоремы Гёделя в sui generis историософском преломлении провоцировал чудовищную центробежность исходного политического замысла, расширяя и углубляя его до, говоря словами Ранке, *«сказки мировой истории»*. Любопытная параллель: когда Бернарден де Сен-Пьер, французский натуралист и писатель XVIII века, вознамерился *исчерпывающе* описать листик земляничного растения, ему пришлось вскоре отказаться от этой затеи, так как он понял, что для *исчерпывающего* описания одного листка пришлось бы расширить рамки изложения до... Вселенной. Шпенглер, тоже sui generis *«натуралист»* в проекции истории, наткнувшись на свой *«земляничный лист»* (появление 1 июля 1911 года немецкой канонерской лодки «Пантера» в марокканском порту Агадир), оказался в скором времени лицом к лицу все с той же проблемой *исчерпывающего* объяснения, где речь шла на этот раз не о *мире-как-природе*, а о *мире-как-истории*. Зловещий эпизод, названный *«прыжком Пантеры на Агадир»*, послужил как бы двойным поводом к параллельным событиям: развязыванию *мировой войны* в помраченном сознании политиков и физиогномике *мировой истории* в просветленном сознании швабингского гностика, мучающегося регулярными припадками позитивизма. В последнем случае, впрочем, мог бы фигурировать *какой угодно* другой эпизод: речь шла о новом опыте *всемирной* истории, где историк, отталкиваясь от любого в принципе исторического факта — скажем, пощечины, данной Бонифацию VIII, или отмены Нантского эдикта (в парадигматике Паскаля: от *«носа Клеопатры»* или *«песчинок в мочевом пузыре Кромвеля»*) и допытываясь до *«причин»* и *«оснований»*, невольно охватывал или силился охватить всю историю, каждый факт которой *эквипотенциально* (в смысле Дриша) вырастал до целого. Шпенглеровский эпизод *«Агадир-Пантера»* — ужасное мгновение, которое пришлось останавливать этому Фаусту, — не только расширялся таким образом до объема мировой истории, но и транспарировал всей палитрой культурных характеристик вплоть до почти полного растворения политического затакта в полноте художественных, мировоззренческих, научных, религиозных и уже каких угодно модуляций. Tractatus politicus, равняющийся на прусские биржевые листки и *«стиль Гинденбург»*, экстатически растворялся в пучине тристановских инспираций, и навязчивая идея Шпенглера — отпраздновать книгой военную победу Германии — являла верх эсотерической безвкусицы, от которой наверняка отшатнулись бы даже демоны истории: представить себе «Закат Европы» в функции метафизического hommage Людендорфу — такой скачок каприза не укладывался уже ни в какие рамки.

Теперь, уже по прочтении книги, читатель мог бы еще раз подвести итоги и расставить должные акценты в осмыслении ее pro и contra. Должные — значит имманентные; расстреливать «Закат Европы» холостыми патронами рационалистической учености, как это было модно в 20-е годы и остается в моде и в наши дни, — решительно нелепое занятие, косвенно подтверждающее ряд основополагающих выводов этой вызывающе *«ненаучной»* книги, ибо, спрашивается, какой толк в филологической, философской или какой угодно образованности, если, ловя мысль на *«букашках»* всякого рода непоследовательностей и противоречий, она упускает из виду *«слона»*, растаптывающего самый принцип непротиворечивости! Противоречия и непоследовательности Шпенглера — совсем иного рода, скорее уж иррационального и персонального, чем общеобязательно-научного. Научность он допускает ровно в той мере, в какой она не мешает чувствовать катастрофу и не засвечивает трепетно-ночную атмосферу сновидческой погруженности в прошлое. Но если позволительно говорить о вытесненной автобиографичности «Заката Европы», то оценка шпенглеровской концепции попадает в прямую зависимость от оценки физиогномической специфики самого Шпенглера: мы должны будем представить себе, скажем, *Эрнста Маха*, неожиданно обнаруживающего в себе способности... автора *«Тысячи и одной ночи»*, или — не менее дикий рикошет — того же Эрнста Маха, ощутившего (но без — на сей раз — *«анализа ощущений»*) необыкновенную тягу к жизненному миру... *Мейстера Экхарта*; «Закат Европы», воспринятый в таком вполне диковинном ракурсе, окажется гораздо более самообъяснимым, чем в бесконечных потугах научного идолопоклонства. Мы увидим, что именно экхартовские пристрастия обеспечили Шпенглеру доступ в маргинальную зону исследования, которая и не снилась *«чистому»* Маху, ибо сказано же, что легче верблюду пройти сквозь игольное ушко, чем (добавим мы) позитивисту попасть в царство *«Матерей»*; парадокс не в том, что в случае Шпенглера верблюд пролез-таки в игольное ушко, а в том, что, очутившись *«там»*, он вдруг оскалился самым заматерелым материализмом. *«Экхарта»* здесь хватило только на переход (который, заметим, и не мог быть осуществлен иначе), но поразительно, что уже за чертой, уже в присутствии (или предчувствии) *«Матерей»* этого вышедшего из-под контроля гётевского текста и запросившегося было в... джойсовский текст Фауста обуяла вдруг такая тоска по *«мачехам»*, что вместо чаемой Елены он ухитрился извлечь из экхартовских глубин дагерротип прусского чиновника и засмоленную бутылку с плоскими инструкциями Бернарда Шоу. Ну чем же не детский каприз, разыгрывающийся в плоскости метафизики: томиться по *«голубому цветку»*, чтобы, найдя его, встать

в позу заядлого *«натуралиста»*! Что культура — это организм, было ясно решительно всем романтическим предшественникам Шпенглера, но, пожалуй, никто, кроме Шпенглера, не выжал эту мысль до последних намеков на сочность. Его культура — это не просто организм, а растительный организм; парадигматика сравнений не идет здесь дальше чисто вегетативных процессов роста и увядания. Изумительная идея Новалиса об истории как *прикладной антропологии* упрощается в «Закате Европы» до *прикладной фитологии*; Европа — когда-то цветущий луг, а нынче высушенный гербарий — оттого и обречена на увядание, что увидена глазами воинствующего ботаника, к тому же гётеанца, для которого мир истории равен *«живой природе»*, т. е. все еще метаморфозу растений, гораздо меньше метаморфозу животных и уж никак не метаморфозу человеческой *воли* и *автономии*. Понятно, что такая культура (в садоводческом смысле слова, т. е. культура, скажем, шиповника или рододендрона) неизбежно оказывалась культурой гибели; «Закат Европы» в этом смысле мог бы выглядеть не ложной научной концепцией, а предостережением: культура, не дающая оплодотворить себя импульсами живого духа, есть не что иное, как вымирание, и если Шпенглер прав в своих обобщениях, то правота его — поверх всех научных возражений — основывается на поведенческих причудах целой культуры, иссыхающей в надменно-рационалистическом нежелании впитать в себя живительную влагу новых духовных ориентиров.

Напоследок несколько слов о заглавии книги. По свидетельству сестры философа, оно было внушено случайно увиденной на витрине книжного магазина обложкой книги немецкого историка Отто Зеека «Geschichte des Untergangs der antiken Welt» (можно было бы параллельно упомянуть в этой связи и Лудо Морица Гартмана, опубликовавшего в 1903 году книгу с аналогичным заглавием «Der Untergang der antiken Welt»). Русский эквивалент шпенглеровского «Der Untergang des Abendlandes» оказывался во всех смыслах невозможным, так как верность оригиналу не сулила ничего, кроме досадной тавтологии, отягченной к тому же альтерационной накладкой: *«Закат Запада»*. Нужно было отказаться от одного из двух слов, ища ему соответственно наиболее подходящее подобие, и, стало быть, выбирать между *«Закатом»* и «Западом», подставляя возможные синонимы и проверяя варианты на смысл, на вкус и даже... на sui generis *«дизайн»* внешней броскости, от которой никак не свободен немецкий оригинал. По сути речь шла с самого начала даже не о варьировании двух слов, а одного: *«Запад»* в заглавии книги выглядел неприкосновенным в двояком смысле: прежде всего из-за отсутствия к нему синонимов, а еще прежде — в силу санкций, оговоренных в тексте самим автором, который специально настаивал на *«Западе»* и даже заведомо исключал возможность замены его *«Европой»*. Центр тяжести, таким образом, ложился на *«Закат»*, но можно было и без особых усилий прийти к выводу, что если какое-нибудь из двух слов, фигурирующих в этой, с позволения сказать, *«западне»*, стояло на своем месте, то именно слово *«Закат»* — разумеется, не говоря уже (читатель простит мне этот невольный парадокс!) о слове *«Запад»*. Русские аппроксимации немецкого «Untergang» не выдерживали никакого сравнения с *«Закатом»*; получался приблизительно следующий ассортимент заглавий: *«Закат Запада»* (или даже просто *«Запад Запада»*), *«Гибель Запада»*, *«Крушение Запада»*, *«Упадок Запада»*, *«Преставление Запада»*, в итоге сплошное *не то*, ибо за вычетом единственно точной, но тавтологической первой версии оставался ряд семантически одинаковых вариантов, против которых негодующе возражал сам Шпенглер, обнаружив, что

популярность его книги поддерживается сомнительной аналогией с гибелью «Титаника». Der Untergang eines Schiffes (кораблекрушение) и der Untergang des Abendlandes в шпенглеровском смысле суть неоднозначные понятия, хотя метафора тонущего корабля с давних пор использовалась именно в контексте политических и всякого рода иных катастроф (naufragium rei publicae, цицероновские naufragium patrimonii, rei familiaris и т. д.); шпенглеровский «Untergang» — по точному замечанию одного критика — симметричен «Aufgang» (*Demandt A.* Spengler und die Spätantike // Spengler heute. München, 1980. S. 25), т. е. речь идет именно о *«закате»*, или *постепенном* угасании, целой культуры, где семантические оттенки *«гибели»* и *«крушения»*, просвечивающие немецкое «Untergang», имеют не более чем эпизодическое и локальное значение на фоне грандиозно закатывающегося целого. Шпенглеровский «Untergang», таким образом, безоговорочно калькировался русским *«закатом»*, и тогда центр тяжести целиком смещался на «Abendland», единственным эквивалентом которого могла быть только *«Европа»*. Допустим: замена *«Запада» «Европой»* оказывалась прямым нарушением шпенглеровской санкции, согласно которой слово *«Европа»* следовало бы вообще вычеркнуть из наших представлений. В итоге из двух возможных (для Шпенглера одинаково неприемлемых) комбинаций предпочтения *«закату» «гибели»* с сохранением *«Запада»* и сохранения *«заката»* с обменом *«Запада»* на *«Европу»* пришлось выбирать вторую, тем более что выбор был давно уже сделан русским переводчиком старого издания книги и речь шла всего лишь об использовании единственно реального варианта. *«Закат Европы»* — в этом счастливом переводе выигрывали одновременно как стиль, так и вкус; выигрывала, между прочим, и традиция русскоязычной оптики и русскоязычной акустики восприятия, привыкшего вот уже семь десятков лет — поверх всех запретов, глупостей и умолчаний — отзываться на имя *«Освальд Шпенглер»* безошибочно единственным *«Закатом Европы»*. Что до смысла, смогшего бы, по всей вероятности, понести некоторый ущерб в таком переложении, то, смею надеяться, и *смысл* вопреки всем санкциям Шпенглера остался по сути нетронутым. Шпенглеровский Abendland, лишь внешне противостоящий восходящему к Лютеру немецкому слову «Morgenland» (калька с латинских occidens-oriens и греческих hesperia-anatole), конечно же не исчерпывает Запада как такового, особенно в условиях XX века. Речь идет здесь о судьбах ландшафтов, расположенных между Эбро и Вислой, стало быть, именно о Европе, хотя и в несколько нетрадиционном виде; вспомним: книга писалась среднеевропейцем, для которого понятие *«Запад»* не могло не охватывать Америку; между тем Америка (Запад собственно) отсутствует у Шпенглера, если не принимать во внимание наспех отредактированную в новом издании начальную фразу Введения, задним числом и голословно инкрустирующую американский фактор в исконно европейский гештальт. Оставался европейский Запад, скажем так, Запад Европы, идентичный в русской семантике *Закату Европы*, ибо Европа, увиденная с российского Востока (та самая *«страшная и святая вещь»*, о которой так удивительно говорил Достоевский), была во всех уже смыслах равнозначна шпенглеровскому Западу — не восходящему Западу заокеанского континента, а закатывающейся сказке гигантского готического сновидения, которому суждено было в прощальный, быть может, раз замереть и осуществиться в сумеречной и пронзительно ностальгической фантазии этого последнего могиканина Европы.

Настоящий перевод сделан с немецкого издания 1924 года.

[1] Обвинения в пессимизме вынудили Шпенглера уже в 1921 году издать отдельной брошюрой статью с вопросительным знаком в заглавии: «Пессимизм?» (перепечатана в посмертно изданных «Reden und Aufsätze»). Он жалуется на читателей, путающих «гибель античного мира с гибелью океанского лайнера» и навешивающих на автора «Заката Европы» ярлык пессимиста: «Я считал бы для себя стыдом пройти свой жизненный путь со столь дешевыми идеалами. В них скрыта трусость прирожденных ханжей и мечтателей, чурающихся стоять лицом к лицу с реальностью и в нескольких трезвых словах решительно сформулировать свою действительную цель» (*Spengler O.* Reden und Aufsätze. S. 74). И дальше: «Нет, я не пессимист. Пессимизм значит: не видеть более никакой задачи. Я вижу еще столько нерешенных задач, что, боюсь, нам не хватит на них времени и людей» (*Ibid.* S. 75).— *125.*

[2] Надо полагать, кроме этой объективной причины была еще и субъективная. Уязвленный слишком частыми обвинениями в дилетантизме, Шпенглер просто оскалился в переработанном издании *«научным аппаратом».— 125.*

[3] Военные успехи Германии на всем протяжении 1917 года оставляли желать лучшего. Достаточно упомянуть об отступлении немецких войск в районе Соммы, прорыве немецкой линии фронта англичанами у Арраса, танковом прорыве англичан у Камбре, вступлении в войну США, не говоря уже о голоде в самой Германии (так называемая «брюквенная зима») и т. д.— *127.*

[4] В издании 1918 года речь шла только о «западноевропейской культуре». Шпенглер проморгал Америку в самый момент ее вступления в мировую историю, хотя вступление это было предвидено в прошлом веке Токвилем и Донозо Кортесом и уже аббатом Галиани в 1778 году (причем именно в контексте поглощения Европы Америкой). В новом, переработанном издании ошибку пришлось спешно устранять легкой редакторской правкой: западноевропейская культура становилась теперь западноевропейско-американской. Что, однако, речь шла не о присоединении нового фактора, а о его инкрустации в старую структуру — хотя и сам этот дефис выглядел досадным ляпсусом во вкусовой ауре европейца,— что реальный «Закат Европы» должен был нести на себе фирменный знак «Made in USA» и стать чисто американской контрибуцией локковскому проекту tabula rasa — на подобную модуляцию взгляда Шпенглер так и не решился. Стилист и фанатик вкуса подвели в нем ясновидца. Его Европа закатывалась в бессмертном биении пульса фуртвенглеровского оркестра, а не под рев бациллоносной рок-шпаны, заставляющей ее, усопшую, гальванически дергаться в непристойных жестах.— *128.*

[5] «Рассмотрения», «Рассуждения» (фр.).— *129.*

[6] Ссылки на 2-й том даются по изданию 1924 года.— *131.*

[7] См., напр., гл XXXVIII («Об истории») 2-го тома «Мира как воли и представления» (*Шопенгауэр А.* Полн. собр. соч. Т. 2. М., 1903. С. 452—460).— *133.*

[8] написана на языке математики (ит.). Из сочинения Галилея «Пробирщик».— *134.*

[9] Очевидная (хотя и в обратном смысле) реминисценция ницшевской характеристики немца в афоризме 244 «По ту сторону добра и зла».— *136.*

[10] обвинение, жалоба (греч.).— *136.*

[11] Луций Ицилий. История рассказана у Тита Ливия (Hist. III 44—57).— *137.*

[12] известных богов... неизвестных богов (лат.).— *138.*

[13] *Моммзен Т.* История Рима. Т. 5. Провинции от Цезаря до Диоклетиана. М., 1949. С. 20.— *138.*

[14] Букв.— в орехе; сжато, вкратце (лат.).— *139.*

[15] Существует и противоположная точка зрения. Эгон Фриделл высказал предположение, что первоначальный тип строения в Египте был деревянный; древнейшие храмы представляют собой, по его словам, «переведенные в камень деревянные конструкции» (*Friedell E.* Kulturgeschichte Ägyptens und des Alten Orients. München, 1990. S. 155).— *139.*

[16] Песнь XXIII.— *141.*

[17] Новая жизнь (итал.).— *142.*

[18] *Goethe.* Werke. Weimarer Ausgabe. 4. Abt. Bd 44. S. 56.— *142.*

[19] Любопытно было бы отметить прямую связь (влияние или совпадение?) этой основополагающей для всего шпенглеровского понимания аполлонической и фаустовской души дистинкции «величина-функция» с кассиреровской концепцией истории науки, зиждущейся на повсеместном переходе от субстанциальных представлений к функциональным (см.: *Cassirer E.* Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik. Berlin, 1910). Схема Кассирера, имманентная истории западной мысли, включает у Шпенглера и античную культуру, причем таким образом, что последняя покрывается только понятием субстанции, а первая — только понятием функции.— *143.*

[20] Этот образец псевдоморфоза — чисто западная мысль, своеобразно имитирующая судьбу Поликратова перстня: она попала к Аксакову с Запада, от Жозефа де Местра, и вернулась через Аксакова на Запад, к Шпенглеру,— будет подробно описан во 2-м томе «Заката Европы».— *145.*

[21] Изумительное по глубине и технике исполнения опровержение этого тезиса в «Кризисе жизни» Андрея Белого, написанном в 1916 году (*Белый А.* На перевале. Берлин, 1923. С. 50—66).— *145.*

[22] Немецкая поговорка: «Aus der Not eine Tugend machen» (Сделать из нужды добродетель).— *148.*

[23] общее согласие (лат.).— *148.*

[24] См.: *Ибсен Г.* Собр. соч. Т. 4. М., 1958. С. 658.— *149.*

[25] *Goethe.* Werke. Weimarer Ausgabe. 4. Abt. Bd 11. S. 22.— *150.*

[26] Может, следовало бы поостеречься выносить подобные цитаты без комментариев в примечание, обеспечивая им атмосферу резолютивности и беспрекословности! Гёте говорил и не такое (особенно когда его собеседниками оказывались специалисты). Но если уж на то пошло, я предложил бы читателю дополнить это примечание еще одной цитатой из Гёте, на этот раз монологичной: «Лишь все человечество, вместе взятое, является истинным человеком, и индивид лишь тогда может радоваться и быть счастливым, когда ему достает мужества чувствовать себя в этом целом» (*Goethe.* Werke. Weimarer Ausgabe. 1. Abt. Bd 27. S. 277).— *151.*

[27] Или профессором Целларием в Галле в 1685 году?— *152.*

[28] Ср.: «Во всемирной истории может быть речь только о таких народах, которые образуют государство» (*Гегель Г. В. Ф.* Философия истории. М.; Л., 1935. С. 37—38). См. также весь раздел «Географическая основа всемирной истории» (С. 76—97).— *152.*

[29] Из стихотворения Гёте «Демон» в «Орфических первоглаголах».— *156.*

[30] *Goethe.* Kampagne in Frankreich // Autobiographische Schriften. Bd 2. Leipzig, 1923. S. 637.— *156.*

[31] Кажется, все-таки Ницше косвенно упоминает Моммзена в «Антихристе», говоря об истории римских провинций (см.: *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 687).— *159.*

[32] Эта тень Греции преследовала европейскую душу еще со времен римских императоров, хотя до второй половины XVIII века речь шла, как правило, о *римском* или *арабском* двойнике ее. За вычетом двух-трех изумительных эпизодов, вроде юного Оттона III, школы Шартра, Скота Эриугены, впитавших доподлинно эллинский дух в живых биениях Христова импульса, взору предстает сплошная греческая подделка, крапленная латинизмами или арабизмами. Такова Греция в грезах Карла Великого сделать Аахен «христианскими Афинами», а на деле все еще подобием Рима. Таковы средневековые метаморфозы Аристотеля, с мыслью которого университетская Европа знакомилась — шутка ли сказать! — по *латинскому переводу еврейского перевода комментария к арабскому переводу сирийского перевода греческого текста.* Таковы курьезы и монастырской жизни, где ученая монахиня Росвита могла компилировать комедии Теренция, а монастырь Санкт-Галлена быть обителью не только «fratres in Christo»; но и «Ellinici fratres». Даже итальянский Ренессанс — трогательная идиосинкразия Петрарки, не расстающегося со своим Гомером и целующего непонятные ему греческие письмена,— в целом не составляет тут исключения, не говоря уже о греко-римских капризах барокко и рококо с прическами «à la Diane», с мебелью «à la grecque», с Марией-Антуанеттой, увенчанной лавровым венком и играющей в Трианоне на арфе, со зваными ужинами художницы Виже-Лебрен, на которых сама она появлялась как Аспазия в пеплуме, аббат Бартелеми, знаменитый автор «Путешествия юного Анахарсиса в Грецию» — как рапсод в хитоне, а шевалье де Кюбьер, дряннoй подражатель посредственного виршеплета Дора — как Мемнон с золотой лирой. Раскопки древностей — Геркуланума в 1737 году, Помпеи в 1748-м, одновременно Пестума и Агригента — разыгрывали ту же комедию общеевропейской оптики: эллинский дух cum grano salis, допустив, что *«соль»* на сей раз была не *аттической,* а... вполне *«английской».* Еще в первой половине XVIII века в Германии эллинистика считалась богословской дисциплиной; греческий язык изучался только для чтения Нового Завета и был такой же ученой роскошью, как восточные языки,— момент, с поразительной точностью истолкованный позднее Германом Гриммом. Греческая история, по Гримму, «лишь кажущимся образом протекает на европейской почве. Взоры греков были обращены назад, в Азию, они ощущали себя лишь крайне западной частью исконно древней метрополии. Ксеркс хотел всего лишь отвоевать отпавшую провинцию, даже для Эсхила, празднующего победы греков над персами, Азия остается древней матерью. Александр Великий намеревался покорить Персию, что ему было до Европы! Эта створенность Греции и Азии с такой силой характеризует начальные стадии Европы, что здесь наперед явлено решающее различие между господством греков и господством римлян. Только с Римом начинается европейская история; с Римом же она и завершилась» (*Grimm H.* Goethe. Berlin, 1882. S. 285). Шпенглер подписался бы тут под каждым словом.

Небезынтересно было бы услышать в этой связи и мнение такого виртуоза культурно-исторических характеристик, как Эгон Фриделл, подтверждающего эту оценку Греции: «На протяжении столетий мы интимно занимались греками, так и не добившись хоть раз взаимной интимности от них. Их поведение в этом пункте схоже с поведением некоторых исторических фигур, скажем, Валленштейна, который уже прижизненно был легендой и впоследствии все

больше обрастал легендарностью, так что Шиллеру, несмотря на кропотливые специальные штудии, не оставалось ничего иного, как начисто его выдумывать. Таков психологический факт, что все, чего мы не понимаем, что чуждо нам, чем мы не являемся сами, предстает нам в стилизованном виде, и тем в большей степени, чем менее несем мы это в себе. Оттого любое природное свершение — наводнение и землетрясение, гроза и шторм, простой снегопад и шелест леса — выглядит для нас стилистически последовательным феноменом, равно как и всякий зверинец, всякая теплица, всякий индейский вигвам. Эллины же, хотя столь значительная часть нашей сегодняшней культуры и происходит от них, являются для нас бесспорными экзотами, более того: сказочными существами, обладающими приблизительно той же степенью реальности, что китаец для ребенка, который хоть довольно часто и слышит о нем, уделяя ему по случаю место в своей фантазии, но ни на секунду не верит по всей серьезности в то, что китайцы существуют на самом деле. Андерсен, умевший столь обворожительным образом перемещаться в душу ребенка, начинает свой рассказ «Соловей» словами: «В Китае, следует тебе знать, император является китайцем, и все его придворные также китайцы». По сути уже этот самоочевидный факт, что в Китае есть император и придворные и что все они китайцы, должен показаться ребенку в высшей степени странным, ибо в Китае-то как раз ничего и нет! Так же обстоит и у нас с древними греками. То, что у них были перочинные ножи и ключи от квартиры, театральные марки и записные книжки, ночные горшки и клопы в комнатах, кажется нам шуткой, уместной разве что в погребке с кутящими абитуриентами. Пропасть выглядит непреодолимой. И если, несмотря на это, мы вот уже два тысячелетия не только пытаемся понимающе приблизиться к ним, но и упрямо стараемся подражать им, то это предстает одним из тех закоренелых дурачеств, которые делают сносным человеческое существование» (*Friedell E.* Kulturgeschichte Griechenlands. München, 1988. S. 199—200).— *161.*

[33] *Goethe.* Italienische Reise // Autobiographische Schriften. Bd 2. S. 75ff.— *162.*

[34] *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 39.— *162.*

[35] где хорошо, там и отечество (лат.). Очевидно, восходит к цитируемой Цицероном (Tusc. V 37) строке Марка Пакувия: «Patria est ubicumque est bene».— *166.*

[36] хлеба и зрелищ (лат.). *Juvenal.* Sat. X 81.— *166.*

[37] римских граждан (лат.).— *167.*

[38] сдаваемые внаем дома (лат.).— *167.*

[39] искусство для искусства (фр.).— *168.*

[40] Пожалуй, так поступил только сам Шпенглер, обратившийся под влиянием своей книги к политике, чтобы к концу жизни, разбитым и непоправимо разочарованным, вернуться к *«презренной»* метафизике.— *176.*

[41] *Nietzsche.* Nachgelassene Fragmente 1887—1889 // Kritische Studienausgabe/Hrsg. von G. Colli und M. Montinari. München, 1988. S. 27f.— *177.*

[42] старый режим (фр.).— *177.*

[43] *Эккерман И. П.* Разговоры с Гёте. Запись от 21 февраля 1827 года.— *178.*

[44] топология (лат.).— *178.*

[45] Очень жестокое заблуждение. Как раз среди живущих философов мог бы автор «Заката Европы» найти такого, масштабность и целокупность взора которого не имели себе равных в человеческой истории: я говорю о *Рудольфе Штейнере.*— *179.*

[46] гречонка-скомороха (лат.).— *180.*

[47] Очевидно, реминисценция из цитируемого у Ницше Стендаля (аф. 39 «По ту сторону добра и зла»): «Чтобы быть хорошим философом, нужно быть сухим, ясным, свободным от иллюзий. Банкир, которому повезло, отчасти обладает характером, приспособленным к тому, чтобы делать открытия в философии, т. е. видеть ясно то, что есть».— *180.*

[48] Можно только сожалеть, что Шпенглеру осталось неизвестным кюршнеровское издание естественнонаучных сочинений Гёте со вступительными статьями и постраничными комментариями Рудольфа Штейнера.— *186.*

[49] Это расхожее и утвердившееся с легкой руки Наторпа противопоставление Платона и Аристотеля не выдерживает никакой критики и рушится с такой же легкостью, с какой и утверждается.— *186.*

[50] Первое из упомянутых стихотворений Гёте вынесено Шпенглером в эпиграф к книге. Второе — «Selige Sehnsucht» — из «Западно-восточного дивана».— *186.*

[51] Запись от 13 февраля 1829 года.— *186.*

[52] Таблицы Шпенглера даются с рядом изменений, внесенных в поздние издания племянницей покойного философа Хильдегард Корнхардт. Речь идет о ряде уточнений египетской хронологии и приведении ее в соответствие с данными более поздних исследований А. Шарффа, Г. Штока и Й. фон Бекерата.— *188.*

[53] *Кант И.* Соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1966. С. 58.— *207.*

[54] Характерно, что сам Гёте, «враг математики» в плоском традиционном понимании, апеллирует на вершинах своего ясновидческого эмпиризма именно к математике: «Даже там, где мы не пользуемся счетом, мы всегда должны приступать к делу так, словно нам предстояло бы дать отчет строжайшему геометру» (*Goethe.* Naturwissenschaftliche Schriften/Hrsg. von Rudolf Steiner. Dornach, 1982. Bd 2. S. 19).— *211.*

[55] *Ibid.* Bd 5. S. 407.— *211.*

[56] Мысль, в той или иной форме подтверждаемая всеми значительными математиками.— *212.*

[57] Это попадание в Гондишапур, хотя и не повлекшее за собой ровно никаких последствий, еще раз свидетельствует об особой физиогномической изощренности шпенглеровских культурно-исторических интуиций. Большинство историков обходят молчанием эту, пожалуй, самую роковую географическую точку в мировой истории последнего тысячелетия, когда усилиями сверхчеловеческого и в высшей степени *антихристианского* разума (изображенного впоследствии Владимиром Соловьёвым в фигуре Антихриста из «Трех разговоров») форсировалось нормальное развитие человечества на фоне чудовищного смещения сроков и реализации *«научно-технического прогресса»* уже в средневековой Европе — «Brave new world» Олдоса Хаксли в топике одиннадцатого или двенадцатого христианского столетия! Кроме многочисленных объяснений в лекциях Р. Штейнера я мог бы порекомендовать читателю прекрасное исследование этой темы в книге: *Schöffler H.* Die Akademie von Gondischapur. Aristoteles auf dem Wege in den Orient. Stuttgart, 1980. См. также главку «Вирусы Гондишапура» в моей книге «Становление европейской науки» (Ереван, 1990. С. 62—84).— *213.*

[58] начало (греч.).— *214.*

[59] В доступных мне немецких изданиях (1924 и 1988) очевидная опечатка: вместо «действительное время» (wirkliche Zeit) — «действительное число» (wirkliche Zahl). Правлю по смыслу на «время», апеллируя, впрочем, не только к смыслу, но и к находящемуся

в моем распоряжении английскому переводу Ч. Ф. Аткинсона (*Spengler O.* The Decline of the West. Vol. I. New York, 1926. P. 64).— *215.*

[60] Совершенно произвольное противопоставление времени и числа, некритически воспринятое из расхожих бергсонианских «общих мест». См. блестящее опровержение этой концепции в кн.: *Франк С. Л.* Предмет знания. Об основах и пределах отвлеченного знания. Пг., 1915. С. 325—369 (гл. «Время и число»).— *215.*

[61] Легенда называет двух погибших: Гиппаса, открывшего фигуру из двенадцати пятиугольников, т. е. правильный додекаэдр (или саму Вселенную, как квинтэссенцию четырех стихий, символизируемых тетраэдром, октаэдром, икосаэдром и кубом), и Архита.— *216.*

[62] Мироощущение, нашедшее классическое выражение у Горация:

Не спрашивай; грешно, о Левконоя, знать,
Какой тебе и мне сулили боги дать
Конец. Терпи и жди! не знай халдейских бредней.

(*Horat.* Odes. I XI. Перевод А. А. Фета).— *216.*

[63] Ср.: «Физику нужно излагать отдельно от математики. Первая должна существовать решительно независимым образом и пытаться всеми любящими, почитающими, благоговеющими силами вникнуть в природу и ее священную жизнь, нисколько не беспокоясь о том, что делает и чего достигает со своей стороны математика. Последняя, напротив, должна объявить себя не зависящей от всего внешнего, идти своим собственным великим духовным путем и развиваться более чисто, чем это могло случиться до сих пор, когда она отдается наличному и силится что-либо извлечь из него или навязать ему» (*Goethe.* Naturwissenschaftliche Schriften. Bd 5. S. 408).— *216.*

[64] Тема, получившая необыкновенно глубокое развитие у позднего Гуссерля. См.: *Husserl E.* Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie. Haag, 1954.— *218.*

[65] Фауст II 1675—1677.— *222.*

[66] чистота, невозмутимость, спокойствие (греч.).— *225.*

[67] Оресм в «Latitudines Formarum» использует ординату и абсциссу для описания функций.— *225.*

[68] Довольно спорное утверждение, если учесть, что основной проблемой аналитической геометрии Декарта были не столько решения чисто геометрических проблем, сколько геометрические интерпретации алгебраических процедур, так что речь шла не об освобождении от оптического манипулирования конструкцией, а как раз о графическом, т. е. оптическом, изображении функций, или графическом решении уравнения.— *226.*

[69] Т. е. утверждение, что для любого натурального числа $n>2$ уравнение $x^n+y^n=z^n$ не имеет целых положительных решений.— *230.*

[70] неизреченный... непостижимый (греч.).— *231.*

[71] Например, Беркли в сочинениях «The Analyst», «A Defence of Free-thinking in Mathematics» и «Discourse addressed to an infidel mathematician».— *231.*

[72] Идите вперед, и вера придет к вам (фр.).— *231.*

[73] Ср. у Рильке в Элегии, посвященной М. Цветаевой:

И странная сила, которая нас
Из живых пережившими делает.

(Перевод В. Микушевича).— *233.*

[74] лица и [юридические] отношения (греч., лат.).— *237.*

[75] Ср. выше прим. 68.— *239.*

[76] тема с вариациями (итал.).— *240.*

[77] *Goethe.* Werke. Weimarer Ausgabe. 3. Abt. Bd 12. S. 113.— *242.*

[78] Какая природа: ньютоновская или гётевская?— *250.*

[79] Из письма к В. фон Гумбольдту от 3 декабря 1795 года.— *250.*

[80] Ср. выше прим. 60.— *251.*

[81] «Natur soll man wissenschaftlich behandeln, über Geschichte soll man dichten». Скандальная фраза из числа тех, о которых можно было бы сказать словами Л. Толстого: «Так и чувствуешь, что попал в самую середину кучи муравьев, и они сердито закопошились».— *252.*

[82] Странный для Шпенглера склик с заключительным двустишием «Херувимского Странника» Ангела Силезского:

Freund, es ist auch genug. Im Fall du mehr willst lesen,
So geh und werde selbst die Schrift und selbst das Wesen.

(На этом кончим, друг, а хочешь дальше знать, тогда сам книгой стань и сам ее чтецом).— *252.*

[83] Ср.: «Наконец, как и до сих пор, мы не будем рассказывать историй и выдавать их за философию. Ибо мы того мнения, что все те как от звезды небесной далеки еще от философского познания мира, кто думает, будто можно как-нибудь исторически постигнуть его сущность...» (*Шопенгауэр А.* Полн. собр. соч. Т. 1. М., 1900. С. 281).— *253.*

[84] *Goethe.* Werke. Weimarer Ausgabe. 2. Abt. Bd 6. S. 300ff.— *253.*

[85] *Goethe.* Naturwissenschaftliche Schriften. Bd 2. S. 23f.— *253.*

[86] *Goethe.* Werke. Weimarer Ausgabe. 2. Abt. Bd 13. S. 105.— *253.*

[87] День битвы под Лейпцигом.— *254.*

[88] «Об истории не может судить никто, кроме того, кто пережил историю в самом себе» (*Гёте*). «Вся история, как *лично пережитая*,— результат *личных страданий* (только так это будет *правдой*)» (*Ницше*).— *255.*

[89] Еще один пример усвоения расхожего философского предрассудка. Что понятия — *«по существу своему»* — образуются не экстенсиально-квантитативно, а интенсиально-квалитативно, об этом уже твердила современная Шпенглеру логика (достаточно вспомнить теорию идеирующей абстракции Гуссерля или функционально-интегральное понимание понятия как «координирования единичного и введения его в целокупную связь» у Кассирера).— *255.*

[90] Ср. выше прим. 49.— *256.*

[91] Фауст II 1046—1047.— *259.*

[92] Парафраза известного топоса, восходящего, очевидно, к речи Цицерона «В защиту поэта Архия» (8,18): «Poeta nascitur, non fit» (поэтом рождаются, а не делаются).— *259.*

[93] *Hebbel.* Tagebücher II / Hrsg. von Th. Poppe. S. 398.— *259.*

[94] под знаком вечности (лат.).— *260.*

[95] *Goethe.* Naturwissenschaftliche Schriften. Bd 5. S. 489.— *260.*

[96] Вот одно из многочисленных свидетельств Гёте на этот счет: «Я не настолько стар, чтобы заботиться о мировой истории, которая является абсурднейшей вещью в мире» (*Goethe.* Unterhaltungen mit dem Kanzler von Müller. München, 1950. S. 64).— *261.*

[97] *Эккерман И. П.* Разговоры с Гёте. Запись от 18 февраля 1822 года.— *263.*

[98] Здесь спутаны первофеномен и тип. Идея становления (сфера органики) охватывается у Гёте понятием типа: «перворастение», «первоживотное». Первофеномен проявляется в неорганическом.— *263.*

[99] межчелюстная кость (лат.).— *263.*

[100] *Goethe.* Werke. Weimarer Ausgabe. 1. Abt. Bd 31. S. 159.— *263.*

[101] *Ibid.* Bd 37. S. 311f.— *265.*

[102] детство, отрочество, юность, возмужалость, старость (лат.).— *268.*

[103] Геккелевский филогенез сужен в этом определении до объема единичной культуры.— *269.*

[104] Того хочет Бог (фр.).— *269.*

[105] *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 527.— *271.*

[106] *Ненависти* и страха. Отсюда паническая фиксация предела (в оккультной транскрипции — *порога*), Grenzbegriff Канта и всякого рода Ignorabimus, ограничивающие сферу познавания жесткими запретами на выезд. Страх есть страх перед запредельным, той самой оруэлловской *«комнатой сто один»*, которой — скажем это со всей силой ответственности — не избегал еще post mortem, а порой и in media vita ни один абстрактный ум. «Помните,— сказал О'Брайен,— тот миг паники, который бывал в ваших снах? Перед вами стена мрака и рев в ушах. Там, за стеной,— что-то ужасное. В глубине души вы знали, что скрыто за стеной, но не решались себе признаться...» (*Оруэлл Дж.* «1984»). Кто же из всей этой армии наемников рационализма, научно глумящихся над Вселенной, не знает об этом в глубине души, но щучье веление свершилось и здесь: чисто английская идея *комфорта* одержала верх над немецким заветом *странничества.*— *276.*

[107] Почти буквальное повторение бергсоновского хода мыслей, от «Опыта о непосредственных данных сознания» (1889) до «Творческой эволюции» (1907) — называю только те сочинения Бергсона, которые вышли в свет до «Заката Европы».— *279.*

[108] *Goethe.* Werke. Weimarer Ausgabe. 2. Abt. Bd 11. S. 149.— *279.*

[109] «Адам познал Еву, жену свою; и она зачала...» (Быт. 4,1).— *279.*

[110] Это утверждение в самом скором времени будет опровергнуто «Феноменологией внутреннего сознания времени» Гуссерля.— *281.*

[111] абсолютное время, или длительность (лат.).— *281.*

[112] Если никто не спрашивает меня, знаю; если же хочу объяснить спрашивающему, не знаю (лат.).— *281.*

[113] Ср. *Кант И.* Соч.: В 6 т. Т. 4. Ч. 1. М., 1965. С. 201; Т. 6. М., 1966. С. 249 сл.— *282.*

[114] Фауст I 156.— *284.*

[115] Символическая оппозиция тотема и табу соответствует у Шпенглера противопоставлению существования (*«судьбы»*) и бодрствования (*«каузальности»*). Шпенглер мог и не знать книги Фрейда «Тотем и табу», вышедшей в свет в 1912 году, но обратить внимание на использование им этих реактивизированных у Фрейда понятий следовало бы во всяком случае.— *285.*

[116] Этот контрапункт, удивительно метко подмеченный еще Виктором Гюго (в трактате «Вильям Шекспир»), прослеживается в тридцати четырех из тридцати шести пьес Шекспира! — *287.*

[117] Город Рим (лат.).— *291.*

[118] σαρκο-φάγος, саркофаг.— *293.*

[119] из мертвых (греч.).— *293.*

[120] Поначалу это была философская школа, основанная в честь Аристотеля, позднее Александрийский университет. Здесь хранились коллекции книг и естественноисторических экспонатов.— *294.*

[121] «Чжоу ли» или в более древнем варианте названия «Чжоу гуань» (Чиновники династии Чжоу) — крупнейший древнекитайский памятник литературы доциньского периода, своего рода «табель

о рангах», содержащая детальное описание социальной структуры Древнего Китая.— *296*.

[122] Букв.: Лови день (лат.).— *296*.

[123] Ср.: «Теперь мы чувствуем это — Маркс был только отчимом социализма. В последнем есть более древние, более сильные, более глубокие черты, чем Марксова критика общества. Они были присущи социализму и развивались без Маркса и в противовес ему. Они запечатлены не на бумаге, но лежат глубоко в крови. А только кровь решает относительно будущего... Тем самым поставлена задача: освободить немецкий социализм от Маркса. Немецкий, ибо не существует другого... Мы, немцы,— социалисты, хотя бы об этом и не говорил никто» (*Spengler O.* Politische Schriften. S. 3—4).— *297*.

[124] Перевод К. А. Свасьяна.— *298*.

[125] Чем больше стареешь, тем больше убеждаешься в том, что его проклятое Величество Случай вершит три четверти дел в этом жалком мире (фр.).— *302*.

[126] У Блока (вовсе не обязательная, но небезынтересная аналогия) он — «дорогой мерзавец». См.: *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М.; Л., 1962. С. 389.— *302*.

[127] Это уже буквально скликается с толстовским «О Шекспире и о драме» (*Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. Т. XIX. М., 1913. С. 143—188).— *302*.

[128] По слухам, этот удар, пришедшийся по лицу французского консула, спровоцировал франко-алжирскую войну 1827 года.— *303*.

[129] Первый случайно погиб на поле битвы при Лютцене в 1632 году. Второй умер от лихорадки.— *303*.

[130] Акт II. Сц. VII.— *304*.

[131] Из множества книг, посвященных этой теме, я хотел бы назвать вдохновенный шедевр Леона Блуа «L'âme de Napoléon» (Paris, 1920) и прекрасные страницы Мережковского (*Мережковский Д. С.* Жизнь Наполеона. Белград, 1929. Гл. «Рок»).— *304*.

[132] Прусско-австрийско-датская война, прусско-австрийская война, франко-прусская война.— *304*.

[133] повтор с начала, а затем кода (итал.).— *305*.

[134] Ср. у Ницше: «Из трех анекдотов можно составить образ человека; я попытаюсь извлечь из каждой системы три анекдота и поступлюсь остальным» (*Nietzsche.* Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen // Kritische Studienausgabe. Bd 1. S. 803).— *306*.

[135] Разграбление Рима испанцами в 1527 году.— *308*.

[136] Первоначальный смысл слова ἐποχή — остановка, задержка, прекращение.— *309*.

[137] Поразительно глубокое понимание загадки Наполеона, «утверждавшего на континенте французскою кровью английскую идею» (*Spengler O.* Politische Schriften. S. 6).— *310*.

[138] последний решительный довод (лат.).— *311*.

[139] великая нация (фр.).— *311*.

[140] первопричина (лат.).— *316*.

[141] Из стихотворения Шиллера «Die Weltweisen».— *317*.

[142] *Hebbel.* Tagebücher I. S. 219f., 231f., 239f.— *318*.

[143] *Goethe.* Naturwissenschaftliche Schriften. Bd 5. S. 376.— *318*.

[144] «Если бы только знали, как чудовищно наше незнание именно в этой области!» — так комментирует эту ситуацию выдающийся биолог и современник Шпенглера (*Driesch H.* Der Mensch und die Welt. Leipzig, 1928. S. 57). Следовало бы добавить, что речь идет о биологии, построенной по образу и подобию физико-математических процедур.— *319*.

[145] Имеется в виду статья 1831 года «О спиральной тенденции в росте растений» (*Goethe.* Naturwissenschaftliche Schriften. Bd 1. S. 217—239).— *319*.

[146] *Ibid.* S. 239—277.— *319*.

[147] Стихотворение «Демон» из «Орфических первоглаголов». Перевод Д. Недовича.— *319*.

[148] *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 457.— *320*.

[149] Ср. у Гёте: «Символика превращает явление в идею, идею в образ, и притом так, что идея остается в образе всегда бесконечно действенной и недостижимой; даже выраженная на всех языках, она осталась бы все же невыразимой» (*Goethe.* Naturwissenschaftliche Schriften. Bd 5. S. 507f).— *324*.

[150] Ср. со следующим отрывком из К.-Г. Юнга: «До сих пор в исследовании мифов всегда довольствовались солярными, лунарными, метеорологическими, вегетативными и прочими вспомогательными представлениями. Что, однако, мифы в первую очередь суть психические манифестации, являющие сущность души, это до сих пор оставалось совершенно вне внимания. Первобытному человеку нет дела до объективного объяснения очевидных вещей; напротив, ему свойственна насущная потребность, или, лучше сказать, его бессознательная душа таит в себе непреодолимое стремление уподобить всякого рода внешний чувственный опыт душевным событиям. Первобытного человека не удовлетворяет, когда он видит солнце восходящим и заходящим; это внешнее наблюдение должно быть одновременно и душевным событием, т. е. солнце в своей перемене должно являть судьбу какого-то Бога или героя, который по сути обитает не где-нибудь в другом месте, а в душе человека. Все мифизированные природные процессы, как-то лето и зима, наводнение, дождливое время года и т. д., менее всего являются аллегориями именно этих объективных опытных данных, но скорее символическими выражениями внутренней и бессознательной драмы души, которая доступна человеческому сознанию через проекцию, т. е. отраженная в природных событиях» (*Jung C. G.* Über die Archetypen des kollektiven Unbewußten // *Jung C. G.* Bewußtes und Unbewußtes. Beiträge zur Psychologie. Frankfurt / M., 1957. S. 13f.).— *324*.

[151] Букв.: начало, индивидуальная или космическая самость, путь.— *326*.

[152] Ср. схожие мотивы в Восьмой Элегии Рильке:

Глазами всеми зрит земная тварь
открытое. И только наши очи
повернуты в себя и сторожат,
как западни, свободный свой исход.
Лишь облик зверя нам гласит о том,
что есть вне нас; и малое дитя
мы обращаем вспять, чтоб видел он
оформленность, а не открытость, что
столь глубоко запала в облик зверя,
не ведающий смерти. Только нашим
очам открыта смерть; свободный зверь
всегда свою опережает гибель
и ходит перед Богом и уходит
он в Вечность, как иссякнувший родник.

(Перевод К. А. Свасьяна).— *327*.

[153] *Толстой Л. Н.* Соч. Т. 12. М., 1903. С. 450.— *327*.

[154] Римский гражданин (лат.).— *329*.

[155] См. выше прим. 91.— *329*.

[156] Ср.: «И об одежде что заботитесь? Посмотрите на полевые лилии, как они растут...» (Мф. 6, 28).— *331.*

[157] Ср. гётевское: «Там, где немеет в муках человек,/Мне дал Господь поведать, как я стражду».— *344.*

[158] Ля-бемоль мажор, фа минор.— *345.*

[159] Немецкий этнолог и культурфилософ, с которым Шпенглер сблизился в 20-е годы.— *346.*

[160] Выше (лат.).— *347.*

[161] храм (лат.).— *347.*

[162] Древнейший Рим, основанный, по преданию, Ромулом на левом берегу Тибра.— *347.*

[163] земельный надел, но и освященный участок (греч.).— *348.*

[164] Амьенский собор, например, занимает площадь 7000 м^2.— *348.*

[165] *Дрём Эрнст.* Песни. Предисловие Шпенглера «Gedanken zur lyrischen Dichtung» было посмертно перепечатано в книге: «Reden und Aufsätze».— *348.*

[166] Древнейшая из поэм «Старшей Эдды».— *348.*

[167] Перевод Н. Ф. Гарелина.— *348.*

[168] В самый разгар жизни пребываем в смерти (лат.).— *349.*

[169] Перевод Б. Л. Пастернака.— *349.*

[170] Ср. Исх. 20, 4.— *351.*

[171] Атрибутировать не удалось.— *352.*

[172] Имеется в виду диатоническое церковное пение в XI и XII веках.— *352.*

[173] Потрясающая самооправдательная речь умершего после вступления его в чертог Маати, где сердце его кладется на весы в присутствии Богов. См.: The Book of the Dead. The Papyrus of Ani/Ed. by E. A. Wallis Budge. New York, 1967. P. 193—198.— *352.*

[174] Рельеф в углублении (фр.).— *353.*

[175] *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 693.— *355.*

[176] *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.; Л., 1933. С. 126.— *357.*

[177] *Meister Eckhart.* Deutsche Predigten und Traktate. Zürich, 1979. S. 329.— *357.*

[178] Свод этого сооружения повисает только на хрупких контрфорсах верхней капеллы, стены которой полностью растворены в цветной росписи пятнадцати гигантских окон.— *366.*

[179] Мечеть Омара.— *367.*

[180] Эта тема будет развита в специальном разделе 2-го тома.— *368.*

[181] теория (греч.).— *371.*

[182] Эта точка зрения, названная Карлом Йоэлем *«блокадой греческой культуры»* (можно было бы с противоположного конца назвать ее и... «греческим блефом»), имеет давнишнюю, хотя и заглушаемую в сплошном восторге грекомании, традицию, зафиксированную, очевидно, еще в ювеналовском: «Creditur quidquid Graecia mendax audet in historia». Шпенглер мог бы сослаться в этой связи и на новейших авторов: от Гобино, говорящего о греческой истории как о «целиком смастеренной фикции самого артистичного из народов» (*Gobineau J. A.* Histoire des Perses. T. 2. Paris, 1869. P. 360), до Х. Ст. Чемберлена, называющего традиционную греческую историю просто «чудовищной мистификацией» (*Chamberlain H. St.* Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts. I. Hälfte. München, 1903. S. 92). Эгон Фриделл говорит даже об «*эндемической* лживости греческого народа» (*Friedell E.* Kulturgeschichte der Neuzeit. Bd 1. München, 1976. S. 796). Вот, например, в какой непривычной тональности описывает Гобино битву при Саламине: «Лишь после того как последние батальоны арьергарда Ксеркса исчезли в направлении Беотии и весь его флот скрылся из виду, греки сфабриковали себе версию того, что произошло, которую поэзия столь успешно пустила в ход. Ко всему, нужно было дать знать союзникам, что вражеский флот не остановился у Фалера, чтобы они осмелились сдвинуться с места. Ибо не зная ничего о его продвижении... они пребывали в совершенной растерянности. Наконец они решились выйти из бухты Саламина и отважились добраться до Андроса. Это и назвали они позже: преследовать персов! Тем не менее они предусмотрительно избежали столкновения с ними и, повернув назад, вернулись каждый в свое отечество» (*Gobineau J. A.* Op. cit. S. 208). Было бы интересно сопоставить в этой связи два следующих контрастных мнения: «По моему убеждению, Греция является источником всего искусства, всей науки, всего благородного... Афины — единственное место в мире, где живет совершенство... Город, в котором высшие чиновники избирались по жребию, где всякий гражданин был благородным, где послов избирали по красоте, где победы, подобные Марафонской, одержаны солдатами, набранными не по набору, где народ аплодировал пьесам Софокла, где публика понимала, любила и требовала от художника искусства, подобного тому, с каким построен Акрополь,— такой город был единственным в мире» (*Ренан Э.* Цезари. Собр. соч.: В 12 т. Киев, 1902. Т. 12. С. 5). Послушаем теперь другое мнение, сопоставляющее греческую историю с иудейской и тем более разительное, что автора его можно было бы обвинить в чем угодно, но только не в симпатиях к еврейству: «Часто жалуются на неморальность Ветхого завета; мне история Греции кажется столь же неморальной, и притом даже в большей степени, ибо у израэлитов даже в преступлении мы находим характер и выдержку, как и верность в отношении собственного народа, здесь же нет. Даже Солон переходит в конце концов на сторону Писистрата, отрицая дело всей своей жизни, а Фемистокл, «герой Саламина», незадолго до битвы торгуется о цене, в которую ему обошлась бы измена Афинам, и позднее фактически живет при дворе Артаксеркса в качестве «заклятого врага греков», впрочем справедливо третируемый персами как «хитрая греческая змея»; у Алкивиада предательство в такой степени стало жизненным принципом, что Плутарх может иронически утверждать о нем, он-де меняет краски «быстрее, чем хамелеон»! Все это было у эллинов настолько самоочевидным, что их историки даже не возмущаются этим; рассказывает же и Геродот, как ни в чем не бывало, что Мильтиаду удалось форсировать битву при Марафоне, лишь обратив внимание главнокомандующего на то, что афинские войска готовы перейти на сторону персов — необходимо поэтому как можно скорее нанести удар, дабы сие «скверное намерение» не успело претвориться в жизнь: подумать только, еще каких-нибудь полчаса, и «герои Марафона» вместе с персами шагали бы по направлению к Афинам! Я не припомню ничего схожего из еврейской истории» (*Chamberlain H. St.* Op. cit. S. 95).— Надо иметь все это в виду, чтобы разглядеть за шпенглеровской *«блокадой греческой культуры»* не варварскую прихоть отпрыска готов, а стремление к демистификации.— *372.*

[183] *Goethe.* Werke. Weimarer Ausgabe. 1 Abt. Bd 46. S. 113.— *373.*

[184] *Ibid.* Bd 13. S. 194.— Кто не жил до 1789 года, тот не знает сладости жизни (фр.).— *375.*

[185] Очевидна по крайней мере генетическая связь армянского зодчества с персидским святилищем огня, позднеантичным мавзолеем и ранней сирийской базиликой. Прямо под алтарем в восточной

апсиде кафедрального собора в Эчмиадзине были обнаружены остатки древнего святилища огня.— *378.*

[186] Ее называют, как правило, базиликой Константина.— *382.*

[187] Имеется в виду знаменитая в свое время книга о стиле Г. Семпера: *Semper G.* Der Stil. München, 1878.— *390.*

[188] генерал-бас (итал.).— *397.*

[189] Ср. следующий отрывок из наследия Ницше: «Русская музыка с трогательной простотой обнаруживает душу мужика, простонародья. Ничто не говорит так сердцу, как их светлые мелодии, которые все без исключения печальны» (*Nietzsche.* Unveröffentlichtes aus der Umwertungszeit 1882/83—1888. Bd 14. S. 141f.).— *399.*

[190] возрождение (итал.)... преображение (лат.).— *400.*

[191] новое искусство (лат.).— *400.*

[192] Средневековые католические гимны.— *407.*

[193] Замысел, в грандиозных формах воспроизводивший первоначальный план Браманте и искаженный впоследствии барочными модификациями Мадерны и Бернини.— *411.*

[194] Этот ренессансный иллюзионизм, вскрытый Шпенглером на примере пластических искусств, проявляется в объеме всей итальянской истории между двумя разграблениями Рима: германцами в 476 году и испанцами в 1527-м. Античность сыграла здесь ту же роль, что и рыцарские романы в судьбах Дон-Кихота,— поистине бедному ламанчскому идальго задолго до его часа был преподан невероятный урок в масштабах целой нации, как можно подчинять действительность непрерывным приступам химерического вдохновения, удостаиваясь не насмешек, а аплодисментов всего мира (подробнее об этом в моей книге «Становление европейской науки», главка «Итальянская каденция», с. 133—153).— *412.*

[195] пункт наблюдения (фр.).— *414.*

[196] Очень странное соседство сомнительного Дрёма с Бодлером, Верленом и Георге. Адольф Вейгель, выступавший под двумя поэтическими псевдонимами — Эрнст Дрём и Ганс Гейден, был сыном мюнхенской хозяйки Шпенглера и первым его другом. Этого оказалось достаточно, чтобы занять такое нечаянно-славное место в «Закате Европы». Будем считать, что правило «Amicus Plato, sed magis amica veritas» в этом случае никак не сработало.— *415.*

[197] *Nietzsche.* Kritische Studienausgabe. Bd 1. S. 261f.— *420.*

[198] *Goethe.* Naturwissenschaftliche Schriften. Bd 3. S. 294.— *421.*

[199] *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 529.— *428.*

[200] благоразумие, мудрость (греч.).— *433.*

[201] что от него несло, как от падали (фр.).— *433.*

[202] Замена простых синтетических форм перифрастически-аналитическими образованиями.— *436.*

[203] я сделал (лат.).— *436.*

[204] И. Тэн сравнивает его с «нарядом нервной и перевозбужденной женщины, похожим на экстравагантные костюмы эпохи, изящная, но нездоровая поэзия которой отмечает своими излишествами странные чувства, помутившееся вдохновение, свирепый и бессильный порыв, свойственные веку монахов и рыцарей» (*Taine H.* Philosophie de l'art. Paris, 1901. P. 84).— *438.*

[205] Лувр.— *439.*

[206] Олимпия (единственный достоверный оригинал, сохранившийся от века классики).— *439.*

[207] Лучшая из сохранившихся копий находится в Palazzo Massimi в Риме.— *439.*

[208] Гипсовый слепок в Британском музее.— *439.*

[209] Музей Барджелло, Флоренция.— *439.*

[210] Скорбная Матерь (лат.).— *442.*

[211] Г-жа Солнце, г-жа Мир, г-жа Любовь.— *442.*

[212] Так называемые Три Парки в Британском музее.— *443.*

[213] Вопрос о церковной музыке обсуждался на Тридентском соборе и после него. Запрещенной оказалась «нечестивая музыка», а факт и меру нечестивости, разумеется, предстояло решать церковным цензорам.— *443.*

[214] Гармодий и Аристогитон, Неаполь.— *444.*

[215] Латеранский музей, Рим.— *444.*

[216] Античная копия в Британском музее.— *444.*

[217] Ватиканский музей.— *445.*

[218] Британский музей.— *446.*

[219] Мюнхенская Пинакотека.— *446.*

[220] Венский музей истории искусств.— *446.*

[221] Гробницы Скалиджеро, Верона.— *447.*

[222] Венеция.— *447.*

[223] Лондонская Национальная галерея.— *447.*

[224] Национальный музей, Флоренция.— *448.*

[225] ужасное (лат.).— *452.*

[226] Галерея Уфицци, Флоренция.— *456.*

[227] Сикстинская капелла, Рим.— *456.*

[228] Да и только ли толпе! Уже Бернини предостерегал от подражания Рафаэлю. Шарль Лебрен, придворный живописец Людовика XIV и фаворит Кольбера, считался во всех отношениях превосходящим Рафаэля (как параллельно в Англии Джон Драйден, poeta laureatus, *«превосходил»* Шекспира). Авторитетным дрезденским искусствоведам XVIII века удалось даже обнаружить вульгарность в ребенке на руках Мадонны. «Un peintre bien triste» (весьма жалкий художник) — таков Рафаэль в оценке Франсуа Буше. Этот последний советовал одному из своих учеников, собиравшемуся посетить Рим, не слишком увлекаться Рафаэлем. Даже Винкельман, апостол классицизма, предпочитал Рафаэлю Санти своего друга Рафаэля Менгса. Для Рёскина и прерафаэлитов творец Станцев — воплощение пустого лживого изящества. Эдмон де Гонкур называет его не иначе как творцом идеала Богоматери для обывателей. Мане признавался, что его буквально выворачивает перед Рафаэлем. Можно было бы на одном этом примере дать симптоматологию Нового времени, подчиняющегося парадигме *«безумия»* — в том самом смысле, как ее описывал М. Фуко,— когда *«громовому воплю восторга серафимов»* (выражение Достоевского) предпочитается любого рода патология, вплоть до отрезанного уха Ван Гога и кубистических и прочих гадостей Пикассо, все что угодно, но только не — *«чистейшей прелести чистейший образец».* «Первый признак варварства — непризнание прекрасного» — вспомним, что эти слова Гёте (*Эккерман И. П.* Разговоры с Гёте. 22 марта 1831 года) были произнесены как раз в связи с Рафаэлем. Для Шпенглера, провозвестника варварства, во всяком случае крайне показательно, что он и в этом случае остался верен своей гложущей тоске по утраченной красоте.— *457.*

[229] Ватиканский музей.— *458.*

[230] Барокко — от baruccо или baroccо: кривой, искаженный круг; рококо — от rocaille: прихотливый, изысканный, жеманный.— *463.*

[231] интимный пейзаж (фр.).— *466.*

[232] Имеется в виду битва гигантов большого пергамского фриза.— *471.*

[233] Государственный музей, Берлин.— *471.*

[234] *Baudelaire Ch.* Richard Wagner // Revue Européenne. 1 april 1861.— *472.*

[235] Поль Валери в удивительно созвучном отрывке отметил сродство между Вагнером и Коро: «Какая неожиданность — узнать (как это случилось со мной), вглядываясь зачарованно в один из листов Коро, чудное место из «Парсифаля»! На заре, после бесконечной ночи мук и отчаянья, царь Амфортас, терзаемый двуликой раной, которою вожделение непостижно и нераздельно казнит его душу и плоть, велит отнести свое ложе в поля. Нечистое дышит утренней свежестью. Это лишь несколько тактов, но они бесподобны. Быть может, это стихия зари, вся из легкого ветерка и трепещущих листьев,— угаданная, изумительно схваченная Рихардом Вагнером,— это неповторимое чудо, вкрапленное в его грандиозное детище, которое зиждется на неизменном повторе иератических тем,— быть может, предполагает она еще большую искушенность, еще большее, глубже усвоенное мастерство — более полное преображение человека в повелителя своего искусства, нежели обширная сумма всего творения» (*Валери П.* Об искусстве. М., 1976. С. 278—279).— *472.*

[236] *Nietzsche.* Unveröffentlichtes aus der Umwertungszeit 1882/83—1888. Bd 14. S. 141.— *473.*

[237] Возможно, имеется в виду гераклитовская пропорция: один наилучший на десять тысяч — «εἷς ἐμοὶ μύριοι, ἐὰν ἄριστος ἦι» (fragm. 49).— *474.*

[238] Фердинанд Ходлер (1853—1918), швейцарский художник и скульптор.— *474.*

[239] Нужно было утрудить себя вниманием к *Максу Шелеру*, чтобы зачеркнуть это предложение.— *478.*

[240] Ср. выше прим. 157.— *478.*

[241] крестьянский язык (лат.).— *481.*

[242] Очень своеобразная историко-психологическая релятивизация кантовского априоризма, где число «трансцендентальных субъектов» познавания вырастает до восьми и где каждый видит мир в зеркале собственного устройства, притом что mundus unus так и остается пресловуто непостижимой вещью-в-себе.— *483.*

[243] ум, страсть, вожделение (греч.).— *483.*

[244] разумение, влечение, страстность (греч.). У Платона и Аристотеля третий элемент разделяет первые два.— *484.*

[245] тело душевное, тело духовное (греч.).— *486.*

[246] ум, душа (греч.).— *486.*

[247] геометрическим способом (лат.).— *487.*

[248] Вот уж поистине si duo dicunt idem, non est idem. Такое суждение о Шеллинге, Окене, Баадере, Гёрресе и «их круге» было бы вполне уместно и однозначно необратимо, пожалуй, в устах Гёте. Но когда о бесплодных спекуляциях в арабско-еврейском стиле говорит Шпенглер, каковыми спекуляциями кишмя кишат оба тома «Заката Европы», это уже воспринимается как философствование бумерангом.— *487.*

[249] воля выше интеллекта (лат.).— *488.*

[250] Я не вижу никаких препятствий к тому, чтобы поразвлечь здесь бывшего советского читателя забавной интеллектуальной косолапостью, запечатленной в разговоре одного английского журналиста с небезызвестным Збигневом Бжезинским в 1976 году. Речь шла о Г. Киссинджере, подарившем президенту Никсону экземпляр «Заката Европы», и о возможной реакции Никсона на эту книгу. И тут журналиста осенило вдруг такое, что могло осенить, пожалуй, только Эжена Ионеско, да и то в лучшие минуты его вдохновения,— вопрос: как среагировал бы Брежнев, приди Киссинджеру непостижимая мысль подарить и ему шпенглеровскую книгу? Остальное заслуживает буквального воспроизведения: «По существу, Брежневу не было бы

никакой нужды препираться со Шпенглером, поскольку ему вполне пришлась бы по душе как пиротехника, устроенная последним в нападках на капитализм и демократию, так и исторический детерминизм, нашедший разительное выражение в максиме, которая венчает книгу (2-й том.— *К. С.*): Ducunt fata volentem, nolentem trahunt. Согласного судьба ведет, несогласного тащит». Обходя молчанием вполне однозначный ответ на вопрос, куда бы, по Брежневу, могла судьба тащить несогласных, послушаем теперь, что думает об этом небезызвестный Бжезинский: «Брежнев, конечно, возразил бы Шпенглеру, но я согласен с Вами в том, что сделал бы он это без разумного на то основания; ибо шпенглеровский апофеоз социализма и его разнузданная критика капитализма и демократии, хотя они и ведутся справа и коренятся в политике, имеют много общего с Марксом. То, что есть истинного у Маркса и у Шпенглера, давно уже препарировано (! — *К. С.*) наукой и включено в наш культурный кругозор. Остальное, и особенно сценарий будущего, состоит из сплошного фантазерства, и я решительно против того, чтобы мы позволяли всякого рода фантазерству брать нас на буксир и вести по пути, которым мы не желаем идти и наверняка не должны идти» (цит. по: *Ulmen G. L.* Metaphysik des Morgenlandes. Spengler über Rußland // Spengler heute. S. 124—126). Не будь эта реплика выражена на языке джек-лондонских боксеров и золотоискателей, она вполне заслуживала бы всеобщего профессорского одобрения. Но дело конечно же не в этом, а в крохотной акустической презумпции: пусть читатель потрудится *услышать* мнение Брежнева об авторе «Заката Европы» (включая, разумеется, и латинскую максиму Сенеки) в оригинале! — *489.*

[251] В русском каноническом переводе: «...а притом и самой жизни своей».— *489.*

[252] страсть, вожделение (греч.).— *490.*

[253] намерение убить кого-либо, неумышленная вина, злой умысел (лат.).— *491.*

[254] первый среди равных (лат.).— *494.*

[255] «Что суждено, не избежит и Зевс того» (ст. 518). Перевод А. И. Пиотровского.— *494.*

[256] Илиада XXII, 208—215.— *494.*

[257] Шпенглер внимательно изучал труды своего современника *Людвига Клагеса*, разрабатывавшего науку *графологии*.— *498.*

[258] безликий... бесплотный (греч.).— *499.*

[259] царская, императорская персона (лат.).— *499.*

[260] животное общественное (греч.).— *499.*

[261] подражание не людям, но ситуациям (греч.).— *500.*

[262] Ср. у Ницше: «Было истинным несчастьем для эстетики, что слово «драма» всегда переводили словом «действие». Не один Вагнер заблуждается в этом; заблуждаются еще все; даже филологи, которым следовало бы знать это лучше. Античная драма имела в виду великие *сцены пафоса* — она исключала именно действие (переносила его *до* начала или *за* сцену). Слово «драма» дорического происхождения, и по дорическому словоупотреблению оно означает «событие», «историю», оба слова в гиератическом смысле. Древнейшая драма представляла местную легенду, «священную историю», на которой покоилась основа культа (— стало быть, не делание, а свершение: δρᾶυ вовсе не значит по-дорически «делать»)» (*Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 541).— *500.*

[263] священные, литургические действа (греч.).— *503.*

[264] Удивительно своеобразный контрапункт к ницшевскому «Рождению трагедии», дедуцируемый из духа музыки барокко и оказавшийся на этот раз... «Нерождением трагедии»! — *507.*

[265] Из стихотворения Гёте «Harfenspieler».— *508*.

[266] *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 497.— *513*.

[267] непросвещенная чернь (лат.).— *513*.

[268] Примечание Х. Корнхардт: «Уже через несколько лет Шпенглер, глубже проникнув в тему, основательно изменил свои изложенные здесь воззрения на раннюю историю и стал отличать мореплавательный «Древний Запад» от более юной «северной» ранней культуры. Статьи «К вопросу о мировой истории 2-го дохристианского тысячелетия» и о колесницах (обе заново перепечатаны в «Reden und Aufsätze» 1937. München. C. H. Beck) позволяют судить об этом».— *519*.

[269] армия Сципиона, Красса, но не римская армия вообще. ...верность армий, верность армии (лат.).— *522*.

[270] Фаустовская мораль в казарменном изложении: с прусским небом над головой и категорическим императивом в груди. Истоки этой морали в ландшафтно-физиогномическом смысле, т. е. в столь любезном Шпенглеру духе, превосходно вскрыл Вернер Зомбарт в своей оценке кантовской морали из особенностей восточнопрусской природы: «Что остается делать в столь скудном, нищем окружающем мире, где ничто не внушает любви и радости, как не исполнять «свой долг»?» (*Sombart W.* Die deutsche Volkswirtschaft im 19. Jahrhundert. Berlin, 1913. S. 41).— *525*.

[271] безразличные вещи (греч.).— *525*.

[272] путь вверх и вниз (греч.). *Гераклит*. Fragm. 60.— *526*.

[273] Тут придется еще раз обратиться к Гёте, допустив, что он-то как раз и изменил если не человека, то мыслителя Шпенглера: «Ложное учение нельзя опровергнуть, так как оно покоится на убеждении, что ложь есть истина» (*Goethe*. Naturwissenschaftliche Schriften. Bd 5. S. 402).— *530*.

[274] доблесть (лат., греч.).— *534*.

[275] Ср. в «Пруссачестве и социализме»: «Кто усмотрел возвращение герцога Видукинда в Лютере?» (*Spengler O.* Politische Schriften. S. 6).— *534*.

[276] А между тем как раз на этой небрежно (и безответственно) оспоренной им ницшевской «морали рабов» и будет Шпенглер строить всю свою критику демократической и либеральной современности! — *535*.

[277] В первоначальном варианте дальше следовала фраза: «Перед нами просто реальный политик, денежный магнат, большой инженер и организатор».— *535*.

[278] *Nietzsche*. Nachgelassene Fragmente 1885—1887. S. 87 f.— *535*.

[279] общественный договор (фр.).— *539*.

[280] Поразительный прогноз будущей судьбы русского крестьянства, стертого Сталиным с лица земли при молчаливом одобрении феллашеской интеллигенции Запада! Да и всегда ли молчаливом! Шоу — «очень важный свидетель», по Шпенглеру,— засвидетельствовал же перед набитой благополучием английской публикой, что съел в России самый вкусный обед в своей жизни — когда вокруг вымирали голодной смертью миллионы! — *540*.

[281] когда двое делают одно и то же, это не одно и то же (лат.).— *545*.

[282] толпа, масса (греч.).— *547*.

[283] Оно было именно значительным — до такой степени, что Виламовиц-Мёллендорф ставит его Послания в один ряд с шедеврами греческой классики. См.: *Wilamowitz-Möllendorff U. von.* Die griechische Literatur des Altertums // Die Kultur der Gegenwart. Bd I. 8. Abt. Leipzig, 1924. S. 232.— *548*.

[284] Зд.— штатский, невоенный, обыватель (лат.).— *548*.

[285] *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 709—710.— *549*.

[286] Там же. С. 10.— *552*.

[287] *Ибсен Г.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М., 1957. С. 723.— *553*.

[288] Тезис, который будет энергично отстаивать Э. Жильсон. По Жильсону, «не только метафизика Декарта, но и мораль Канта не существовала бы без средневековой философии» (*Gilson E.* L'esprit de la philosophie médiévale. Paris, 1948. P. 341).— *554*.

[289] Вот что говорит об этом сам Шопенгауэр: «Несомненно, что система, полагающая реальность всего бытия и корень всей природы в воле и считающая волю сердцевиной мира, по крайней мере, сильно предрасполагает в свою пользу: ибо, прежде чем дойти до этики, она прямым и простым путем обретает и даже имеет уже в руках то, чего другие системы только стараются достигнуть дальними и всегда неверными окольными путями... Только та метафизика представляет собою действительную и непосредственную опору этики, которая уже сама изначала этична, построена из материала этики — воли... Вообще, я смело могу утверждать, что никогда еще философская система не была в такой мере выкроена из одного куска, безо всяких вставок и заплат, как моя. Она, как я заметил в предисловии к ней, представляет собою развитие единой мысли» (*Шопенгауэр А.* Полн. собр. соч. Т. 3. С. 140—141).— *556*.

[290] *Шопенгауэр А.* Полн. собр. соч. Т. 4. М., 1910. С. 563.— *556*.

[291] *Shaw B.* The Quintessence of Ibsenism. London, 1915. P. 81.— *556*.

[292] Скорее гл. 29. См.: *Шопенгауэр А.* Полн. собр. соч. Т. 2. М., 1903. С. 373 сл.— *559*.

[293] Со слов Элизабет Фёрстер-Ницше, сестры философа. См.: *Förster-Nietzsche E.* Das Leben Friedrich Nietzsches. I. Abt. Bd 2. S. 27.— *563*.

[294] Намек на известную формулу Шиллера о сцене как моральном учреждении.— *563*.

[295] «Что такое собственность?»... «Курс позитивной философии»... «порядок и прогресс» (фр.).— *564*.

[296] «Нищета философии» (фр.).— *564*.

[297] *Helmholtz H.* Vorträgeund Reden. Leipzig, 1867. Bd I. S. 227.— *566*.

[298] См. выше прим. 53.— *569*.

[299] Ср. гётевское: «Самое высокое было бы понять, что все фактическое есть уже теория» (*Goethe*. Naturwissenschaftliche Schriften. Bd 5. S. 376).— *569*.

[300] Установка, философски обоснованная у Канта: «Разум должен подходить к природе, с одной стороны, со своими принципами, сообразно лишь с которыми согласующиеся между собой явления и могут иметь силу законов, и, с другой стороны, с экспериментами, придуманными сообразно этим принципам для того, чтобы черпать из природы знания, но не как школьник, которому учитель подсказывает все, что он хочет, а как судья, заставляющий свидетеля отвечать на предложенные им вопросы» (*Кант И.* Соч.: В 6 т. Т. 3. М., 1964. С. 85—86). Современные ученые выражают это с большей бесцеремонностью: «Природа, как на судебном заседании, подвергается с помощью экспериментирования перекрестному допросу именем априорных принципов» (*Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса. М., 1986. С. 86).— *573*.

[301] необходимость, неизбежность (греч.).— *577*.

[302] Мыслю, следовательно, существую (лат.).— *579*.

[303] *Goethe*. Naturwissenschaftliche Schriften. Bd 1. S. 121.— *581*.

[304] Это уже звучит в кредит будущим физико-математическим потрясениям. Механицисты, упрямо сводящие органику к механической каузальности, проморгали апокалиптические прорывы органического из недр самой механики, которая вдруг стала обнаруживать в себе чистейшие симптомы витальности. А. Кохран приходит в этой связи к скандальным констатациям вроде следующей: «Атомы и фундаментальные частицы обладают рудиментарной степенью сознания, воли или самоуправления; основные характеристики квантовой механики по существу являются сознательными свойствами материи, и живые организмы суть прямой результат этих свойств материи» (цит. по: *Selleri F.* La mesure de la conscience selon von Neumann: un examen critique // Science et conscience. Paris, 1980. P. 493. Подробнее об этом в кн.: *Гаloян А. А.* Редукционизм как парадигма в биологическом познании. Ереван, 1990. С. 144—165).— *581.*

[305] гипотез не измышляю (лат.).— *583.*

[306] экспериментальная наука (лат.).— *585.*

[307] государственная теология... мифическая теология... физическая теология (лат.). Приводится у Августина (De civ. Dei 4, 31).— *588.*

[308] *Теория* как боговидение (от Θεὸς и ὁράω). Ср. *Белый А.* Символизм. М., 1910. С. 141.— *588.*

[309] Духовные упражнения (лат.).— *589.*

[310] Теологизированный, рационально заклятый *numen* и есть *deus*. Самое худшее, что потом (как в теологии, так и в естествознании) имя прилипает к сущности, заслоняет собою сущность и убивает сущность. Латинскому землепашцу кажется, что tellus mater — это и есть возделываемая им *нива,* а европейскому профессору физики — что свет и на самом деле доходит до нас *волнами.*— *591.*

[311] золотая легенда (лат.).— *595.*

[312] мифический род, гражданский род (лат.).— *598.*

[313] Римская богиня земли.— *598.*

[314] Букв.: Под холодным Юпитером (лат.) (*Horat.* Carm. I, I, 25).— *598.*

[315] Деян. 17, 22—32.— *600.*

[316] Внесудебное обращение будущего истца к будущему ответчику с призывом немедленно явиться в суд.— *600.*

[317] боги, в чьих руках мы и враги наши (лат.).— *600.*

[318] Великая Мать (лат.).— *601.*

[319] Божественных (лат.).— *601.*

[320] Юпитер Долихийский. Отождествленный с Юпитером сирийский бог Ваал из Долихии в Коммагене. С I века после Р. Х. бог-защитник римской армии. Sol invictus — непобедимое Солнце (лат.).— *602.*

[321] Ср.: «...ибо, где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них» (Мф. 18, 20).— *602.*

[322] Пуническое лунное божество, реципированное римлянами со времен Септимия Севера и отождествленное с Юноной, Дианой, Церерой.— *602.*

[323] Сим знаком победишь (лат.).— *603.*

[324] Божественный Юлий (лат.).— *604.*

[325] храм богов (лат.).— *604.*

[326] сиятельнейший муж (лат.).— *604.*

[327] Фукидид VI 27—29.— *607.*

[328] кощунство (греч.).— *607.*

[329] *Goethe.* Gespräch mit Riemer vom 3. Juni 1813.— *609.*

[330] живая сила (лат.).— *611.*

[331] потенция, порыв, энергия, усилие, напряжение (лат.).— *611.*

[332] активная тема (лат.).— *613.*

[333] Этот путь от Ньютона к Фарадею, т. е. от космически препостулируемых дальнодействующих сил к силам, непосредственно выявляемым в эксперименте, был своеобразно охарактеризован Э. Махом как переход от духовной *дальнозоркости* к *«островидящей близорукости»* (*Мах Э.* Познание и заблуждение. М., 1909. С. 441). Шпенглеровская характеристика отличается от маховской, пожалуй, только метафизической интерпретацией ситуации.— *615.*

[334] Отвлекаясь от чисто специальных работ на эту тему, можно было бы углубить ее гениальными гелиодинамическими прогнозами А. Белого, где распад прежних естественнонаучных представлений о механике разыгран не на слепом фоне бредущей наугад (в ожидании новых наитий) мысли, а в контексте духовно-научного опыта. Вот отрывок, который, за наличием сложных схем, я цитирую сокращенно, надеясь, что читатель еще обратится к полному тексту:

«Динамизм, атомизм были еще противопоставлены так недавно: постоянство энергии — постоянству материи; признавалось последнее следствием первого; знака равенства не было.

Нео-физика поставила этот знак.

Увидели, что понятия, характеризующие материю в физике, фигурируют в составленных электрических формулах; их комплексы (количество, плотность, инерция и т. д.) оказались равны; и стало быть: материя равна силе; соизмеряющей единицею стал электрон — ни эмблема материи, ни эмблема энергии, а, так сказать, эмблема эмблем; и над двумя эмблематиками ныне строится в физике — новая эмблематика, бьющая на два фронта — в физику, в химию. *«Электроника»* — наука ближайшего будущего: атомизм, динамизм, механика будут стянуты ею; эмблематика их стирается *«электроникой»*; центры четырех дисциплин: вещество, движение, сила и тепловая энергия — превращаются в чистую *«электронность»*; *«электронность»* — не есть: ни вещество и ни сила; ни движение, ни энергия...

И вот что рисуется: *материя, сила, движение, тепловая энергия,* столкнувшись, пересекутся; кратные понятия схем сольются,

и —

— 1) масса,
2) количество,
3) атом,
4) число,
5) электричество —

— пропадут!..

От *материи* останется *качество*; от энергии — *свет*; от движенья — *эфир*; и от силы — *тепло*. Внематериальные, восстанут: —

— *тепло,*
— *свет,*
— *эфир.*

Качество, свет, тепло и эфир образуют новую схему, подобную приведенным:

свет,
эфир,
тепло,
качество
} в *«электронности»*.

Как бы мы ни сводили понятья системы, мы не получим *механики*; механика катастрофично исчезнет» (*Белый А.* Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности. М., 1917. С. 114—117).— *617.*

[335] Более чем парадоксальное утверждение в устах человека, который мог пренебречь Шёнбергом, Кандинским или Джойсом, но

ведь знал же Резерфорда, Планка, Бора! Допустим: эпоха цезаризма не нуждается в искусстве и философии; в чем она нуждается, так это именно в науке, подчиненной *«государственным интересам»*. The real power of a nation lies in the number of its scientifically educated heads (реальная сила нации заключена в количестве ее научно обученных голов) — вот пароль современного цезаризма, от Кольбера, огосударствившего науку, до нынешних *«почтовых ящиков»*, и Наполеон, этот, по Шпенглеру, протагонист западного цезаризма, ни в чем, пожалуй, не оказался столь недостойным своей сверхличной миссии, как в нежелании принять Роберта Фултона — в тот самый момент, когда научные интересы обнаруживали сильнейшее избирательное сродство с интересами государственными! — *625*.

[336] Вспомним, что аналогичную задачу с чисто лейбницевским размахом одновременно решал в России П. А. Флоренский.— *626*.

[337] Ср. выше прим. 334.— *626*.

[338] Х. Л. Борхес дал этой мысли необыкновенно изящное поэтическое выражение: «С годами человек заселяет пространство образами провинций, царств, гор, заливов, кораблей, островов, рыб, жилищ, орудий труда, звезд, лошадей и людей. Незадолго до смерти ему открывается, что терпеливый лабиринт линий тщательно слагает черты его собственного лица» (*Borges J. L.* A Personal Anthology. New York, 1967. P. 209).— *628*.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Абако даль' 461
Абель Нильс Хенрик 241
Абеляр Пьер 531
Август Гай Октавий (Гай Юлий Цезарь Октавиан) 130, 137, 163, 167, 168, 299, 602
Августин Аврелий (Блаженный) 149, 281, 290, 299, 484, 531
Авиценна (Ибн Сина) 572
Аврелиан Луций Домиций 602
Адам де ла Аль 400
Адам Роберт 148
Аддисон Джозеф 430
Адриан 129, 380
Аксаков Иван Сергеевич 145
Александр Македонский 129, 135, 138, 158, 172, 173, 296, 303, 307, 309—311, 384, 441, 503, 522, 534, 552, 601
Алкамен 232, 462
Алкивиад 130, 267, 306, 498, 537, 608
Алкман 393
Альба Альварес де Толедо Фернандо 308
Альбани 420
Альберт Саксонский 572
Альберти Леон Баттиста 413, 414
Аменемхет III 140
Анаксагор из Клазомен 492, 577, 585, 587, 608
Анаксимандр 214, 512
Анджелико (Фра Джованни да Фьезоле; прозвище — Беато А.) 391, 451
Антиной 387
Антисфен из Афин 544, 549
Антонелло да Мессина 409
Антоний 130
Аполлодор из Дамаска 169, 380, 462, 509
Аполлоний Пергский 221, 225, 247
Аппий Клавдий 137
Аристарх Самосский 136, 219, 220, 297
Аристотель 136, 138, 143, 153, 158, 181, 186, 255, 256, 273, 280, 282, 301, 321, 343, 371, 433, 462, 483, 484, 494, 499, 500, 503, 507, 536—538, 541, 549, 555, 556, 574, 577, 581, 585, 605, 608, 619, 625
Аристофан 504, 505
Арнольд из Виллановы 574
Архимед 208, 220, 221, 225, 226, 231, 239, 247, 270, 409, 555, 567, 577, 613, 625
Архит Тарентский 217, 238, 247, 555
Асока (Ашока) 537

Баадер Франц Ксавер фон 487
Байрон Джордж Ноэл Гордон 269
Бартоломмео Фра (наст. имя Бартоломмео делла Порта) 457
Бах Иоганн Себастьян 158, 212, 231, 299, 389—391, 402, 417, 419, 451, 461, 462, 472, 507, 512, 542, 589, 616
Бахофен Иоганн Якоб 159, 351
Бейль Пьер 310
Бёклин Арнольд 447, 469
Беллини Джованни 447, 449
Бентам Иеремия 310, 557
Беншуа 401
Беренгар Турский 348
Беркли Джордж 615
Бернвард 265, 374
Бернини Лоренцо 243, 363, 419
Бетховен Людвиг ван 247, 250, 276, 299, 341, 349, 351, 389, 403, 406, 417, 427, 428, 438, 453, 463, 469, 471, 478, 507, 605
Бизе Жорж 428
Бисмарк Отто Эдуард Леопольд фон Шенхаузен 171, 269, 304, 305, 308, 534
Бодлер Шарль 168, 415, 468, 472
Бойль Роберт 574

Боккаччо Джованни 443
Бокль Генри Томас 562
Больцман Людвиг 570
Бонифаций VIII (папа римский) 152, 548
Бор Нильс Хенрик Давид 576, 618, 619
Боскович Руджер Иосип 495, 613
Боттичелли Сандро (наст. имя Алессандро Филипепи) 409, 410, 447, 448
Браманте Донато 347
Брукнер Антон 393, 428, 469
Брунеллеско Филиппо 413, 451, 495
Бруно Джордано 205, 220, 251, 294, 512, 517, 615
Брут Марк Юний 131, 137, 163, 291
Будда 129, 139, 235, 270, 364, 525, 528, 538, 543, 545, 549
Букстехуде Дитрих 390
Буль Андре Шарль 310
Буркхардт Якоб 159, 406
Буше Франсуа 446
Бэкон Роджер 153, 255, 550, 555, 571
Бэр Карл Макс. (Карл Эрнст) 463
Вагнер Вильгельм Рихард 168, 169, 185, 253, 366, 392, 393, 418, 471—473, 512, 538, 544, 546, 552, 561, 563—565, 625
Вазари Джорджо 357
Валленштейн Альбрехт 270, 307
Вальтер фон дер Фогельвейде 508
Ван Дейк Антонис 425
Ван Ху 171
Ван Эйк Ян 448, 490
Варрон 138, 588
Васман 447, 469
Ватто Антуан 266, 310, 375, 389, 404, 420, 422, 428, 429, 460, 461, 470
Вейерштрасс Карл Теодор Вильгельм 212, 283
Вейнингер Отто 565
Веласкес Диего (Родригес де Сильва Веласкес) 308, 397, 425, 447, 460, 468, 546
Верлен Поль 415
Вермер Делфтский Ян 391, 427, 428, 460
Веронезе (наст. имя Кальяри) Паоло 413, 428
Верроккьо (наст. имя ди Микеле Чони) Андреа дель 394, 408, 410, 411, 447, 451
Виадан 402
Виет Франсуа 223
Вилларт 428
Вильгельм 437
Винкельман Иоганн Иоахим 159, 439
Виньола (наст. имя Бароцци) Джакомо да 243, 308, 363, 495, 610, 613
Витрувий 372
Вольтер (наст. имя Мари Франсуа Аруэ) 217, 302, 310, 343
Вольфрам фон Эшенбах 301, 349, 384, 417, 502, 590

Габриели Джованни 397, 428
Гайдн Франц Йозеф 231, 247, 375, 403, 428, 438, 462, 463, 471, 472, 546, 605
Гален Клавдий 625
Галилей Галилео 207, 256, 270, 345, 409, 485, 492, 542, 575, 577, 583, 589, 609, 613, 616, 621
Гама (Васко да Гама) 520
Ганнибал 167, 170, 303, 534
Гарун-аль-Рашид 173
Гаусс Карл Фридрих 208, 212, 225, 226, 231, 241, 247, 332, 334, 340, 512, 555, 616, 625
Гварди Франческо 375, 390
Гверчино (наст. имя Барбьери) Франческо 420, 425
Гвидо д'Ареццо 399, 442
Гёббель Кристиан Фридрих 154, 259, 286, 303, 317, 318, 470, 538, 552, 560, 563, 564, 605
Гегель Георг Вильгельм Фридрих 149, 152, 544, 555—557, 559, 564, 565
Геккель Эрнст 427, 591
Гёльдерлин Фридрих 159, 415, 438, 465, 522
Гельмгольц Герман Людвиг Фердинанд 215, 566, 576, 577, 625
Гендель Георг Фридрих 402, 428, 443, 461, 462, 507
Генрих Лев 534
Гент Йос ван 409
Георге Стефан 415
Гераклит Эфесский 145, 267, 443, 497, 512, 526, 543, 554, 606
Гербарт Иоганн Фридрих 557
Герберт 143
Гердер Иоганн Готфрид 149, 263

Гермес Трисмегист 574
Геродот 135, 138, 306
Гёррес 487
Герц Генрих Рудольф 568, 583, 612, 614
Гесиод 531
Гёте Иоганн Вольфганг 126, 135, 138, 142, 150, 151, 156, 159, 171, 178, 179, 186, 201, 211, 216, 222, 232, 250—252, 256, 261—263, 265, 267, 269, 270, 274, 279, 280, 297, 298, 305, 306, 310, 315, 318, 321, 350, 373, 409, 421, 433, 452, 459, 478, 497, 502, 505, 507, 508, 539—542, 555, 560, 561, 586, 588, 609, 611, 615
Гиберти Лоренцо 396, 408, 411
Гиппарх 136, 516
Гипсикл 213
Гирландайо Доменико (наст. имя ди Томмазо Бигорди) 409
Глюк Кристоф Виллибальд 231, 247, 341, 389, 433, 462, 507
Гоббема Мейндерт 420, 468
Гоббс Томас 177, 178
Гойен Ян ван 391, 466, 470
Гойя Франсиско Хосе де 438, 447, 468, 472
Гольбейн Ханс Младший 426, 438
Гомер 141, 142, 145, 148, 150, 158, 241, 249, 255, 349, 406, 443, 494, 512, 534, 598
Гораций (Квинт Гораций Флакк) 267, 598
Горгий 375
Горн 152
Гофман Эрнст Теодор Амадей 453, 501
Грасман Герман 223
Григорий VII Гильдебранд (папа римский) 365, 522, 534
Грюневальд (Нитхардт Матис) 413, 421, 426, 450, 467
Гудон Жан Антуан 419
Гужон Жан 419
Гукбальд 399
Гумбольдт Вильгельм 565, 625
Гус Хуго ван дер 409
Густав Адольф 303

Д'Аламбер Жан Лерон 217, 226, 231, 283, 609
Данстейбл 401
Данте Алигьери 149, 154, 205, 235, 241, 251, 277, 294, 301, 321, 345, 405, 417, 435, 449, 450, 452, 453, 512, 541, 588
Дантон Жорж Жак 309
Дарвин Чарлз Роберт 181, 299, 390, 536, 559—565
Дедекинд Юлиус Вильгельм Рихард 230
Дезарг Жерар 228
Декарт Рене 165, 177, 211, 217, 221, 226, 227, 229, 236, 244, 247, 250, 283, 351, 402, 487, 495, 555
Делакруа Эжен 469, 470
Деметрий 288, 444
Демокрит 275, 340, 485, 492, 517, 578
Джорджоне (наст. имя Джорджо Барбарелли да Кастельфранко) 412, 413, 427, 428, 446, 467
Джотто ди Бондоне 357, 382, 391, 407, 410, 451, 589
Декарт Рене 579, 611
Делакруа Эжен 467
Демокрит 576, 577, 581, 584—587
Диагор 608
Диец 427
Динценхофер 463
Диоген Синопский 371, 494, 532, 542, 544
Диоклетиан 224, 309, 382, 601, 602
Диофант Александрийский 213, 223—226, 574
Домье Оноре 447, 470
Донателло (наст. имя Донато ди Никколо ди Бетто Барди) 391, 396, 412, 439, 448
Достоевский Федор Михайлович 145
Дрём Эрнст (наст. имя Адольф Вейгель) 415
Дюрер Альбрехт 420, 426, 445, 458
Дюринг Евгений 565
Дюфаи Гийом 401

Евдокс Книдский 217, 221, 247
Евклид 177, 215, 218, 219, 224, 226, 235, 238, 240, 242, 247, 339, 500
Еврипид 169, 393, 502

Жерико Теодор 470
Жоскен Депре 401

Зевксис 375, 416, 462, 509
Зенодор 213
Зенон 532, 541, 544, 556
Золя Эмиль 548

Ибн аль-Гайтам 572
Ибсен Генрик 149, 155, 165, 168, 169, 317, 318, 530, 531, 538, 544, 548, 551—553, 558, 563—565
Иисус Христос, Сын Божий 129, 270, 295, 299, 328, 368, 423, 489, 528, 531, 574, 597, 604

Иннокентий III (папа римский) 300, 365, 522, 533
Иоанн Богослов 485
Иоанн Дунс Скот 224
Иоахим Флорский (Джоаккино да Фьоре) 149, 400, 435, 502, 551
Ирод I Великий, царь Иудеи 167

Кабео 613
Кабес Николаус 612
аль-Каби 343
Калигула 291
Калидаса 476
Калликл 537
Кальвин Жан 298—300, 533, 588
Кальдерон де ла Барка Педро 308, 438
Каннинг Джордж 310
Кант Иммануил 132, 133, 149, 153, 154, 158, 178, 181, 186, 187, 205, 207, 209, 210, 215, 219, 224, 232, 244, 250, 255, 256, 273—278, 280—282, 301, 302, 312, 321, 331—333, 336, 337, 339, 343, 417, 464, 477, 487—489, 491, 492, 497, 512, 522, 535, 541, 542, 550, 555—559, 561, 565, 569, 579, 586, 611, 626
Кардан 229
Кариссими 402, 461
Карл V (римский император) 308, 311
Карл XII (шведский король) 129
Карл Великий (франкский король) 129, 146, 173, 224
Карнеад из Кирены 586
Катарина Сиенская 407
Катилина 158
Катон 163, 166
Кван-цзы 177
Кельвин, лорд 617
Кенэ Франсуа 615
Кеплер Иоганн 223, 307, 516, 542, 613
Киасар 130
аль-Кинди Абу Юсуф Якуб бен Исхак 486
Кирхгоф Густав Роберт 580
Кларк 310
Клейн Феликс 246
Клейст Генрих фон 470, 501
Клеон 158, 296
Клеопатра 476
Клисфен Сикионский 165
Колумб Христофор 308, 311, 455, 465, 491, 520, 524, 570
Конрад II 364
Константин 475, 597, 601, 603
Констебл Джон 427, 467
Конт Огюст 557, 564
Конфуций (Кун-цзы) 177, 178, 364, 545
Коперник Николай 219, 249, 297, 465, 491, 516, 517, 520, 570
Корелли Арканджело 397, 402, 428, 443, 461
Корнель 507
Коро Камиль 420, 446, 465, 468, 469, 471
Коши Огюстен Луи 225, 241, 242, 247, 616
Кранах Лукас Старший 445
Красс 167
Кресил 444
Кретьен де Труа 384
Кромвель Оливер 178
Куазво Антуан 403, 419
Кузен Виктор 557
Куперен Франсуа 414, 428, 461
Курбе Гюстав 468, 470
Курций Руф 129
Кюйп 466

Лавуазье Антуан Лоран 575, 627
Лагранж Жозеф Луи 217, 231, 247, 281, 333, 611, 616
Ланфранк 348
Лао-цзы 171, 177
Лаплас Пьер Симон 231, 247, 611, 616
Лассо Орландо 401, 418, 507
Лев III 436
Левкипп 231, 294, 576, 577
Лейбль Вильгельм 418, 427, 440, 445, 447, 469, 470, 472, 473
Лейбниц Готфрид Вильгельм 126, 177, 178, 205, 217, 221, 222, 229, 231, 236, 239, 247, 263, 283, 402, 409, 427, 460, 464, 512, 555, 574, 576, 577, 588, 611, 613, 615, 616, 618, 626
Ленбах Франц фон 475
Ленотр Андре 414
Леонардо да Винчи 220, 286, 401, 409, 410, 412, 419, 420, 422, 426, 446, 447, 450, 451, 454, 455, 457—459, 464, 465, 468, 515, 612
Леохар 247
Лессинг Готхольд Эфраим 149, 286, 427, 537, 609
Ливий 600
Ликург 137, 163
Линь-янь-ши 433
Липпи Филиппино 409
Лисандр 601
Лисипп 247, 341, 397, 434, 438, 439, 444, 462, 466, 471, 546, 625
Лисистрат 386, 444
Лист Ференц 393, 443
Лициний 137, 603
Лойола Игнатий 300, 308, 495, 503, 533, 588, 589, 610
Локк Джон 310
Лоренц Хендрик Антон 618
Лоррен (Желле) Клод 346, 389, 420, 430, 460, 466, 467, 469, 470
Лотце Рудольф Герман 557
Лохнер Стефан 589
Лукулл 170
Людовик XIV (французский король) 133, 178, 235, 307, 308, 310, 433
Люлли Жан Батист 461
Лютер Мартин 154, 279, 298, 300, 309, 350, 503, 525, 533, 588

Мадерна Карло 419, 589
Мазарини Джулио 535
Мазаччо (наст. имя Томмазо ди Джованни ди Симоне Кассаи) 410, 456, 465
Майано Бенедетто да 411, 448
Майкельсон 618
Макарт 475
Максенций 382
Макферсон Джеймс 415
Мальтус Томас Роберт 536, 559, 562, 564
Мане Эдуар 169, 418, 447, 468—472, 473, 546
Мани 531
Мантенья Андреа 391, 412, 413, 416, 447, 612
Марвиц Фридрих Август фон дер 311
Маре Ханс фон 418, 427, 440, 445, 447, 469, 470, 472, 490
Маренцио Лука 426
Марий Гай 158, 169
Марк Аврелий 383, 537, 604
Маркион 531
Маркс Карл 181, 297, 300, 304, 538, 544, 557, 562, 564, 565
Мартини Симоне 407
Мейер Эдуард 138
Мейер Ю. Р. 568, 586, 609, 615
Мемлинг Ханс 409, 448, 450
Менцель Адольф фон 447, 465, 470, 473
Мёрике Эдуард 469
Меценат 167
Микеланджело Буонарроти 167, 243, 285, 347, 375, 391, 393, 396, 405, 411, 416, 419, 437, 439, 448—455, 457—460, 495, 510, 512, 589, 613
Микелоццо ди Бартоломмео 613
Милинда 543
Милль Джон Стюарт 557, 565, 615
Минковский Герман 280, 618
Мино да Фьезоле 448
Мирабо Оноре Габриель Рикети 310
Мирон 390, 396, 439, 461
Моммзен Теодор 138, 159
Моне Клод 468
Монтеверди Клаудио 397, 402, 425, 461
Моцарт Вольфганг Амадей 231, 247, 266, 375, 390, 403, 417, 428, 463, 471, 472, 539
Мо-цзы (Мо Ди) 181
Мурильо Бартоломе Эстебан 460
Муртада 492
Мухаммед (основатель ислама) 173, 298, 309
Мэн-цзы 181

Нагасена 543
Наполеон I (Наполеон Бонапарт) 129, 130, 158, 171, 172, 178, 183, 187, 269, 299, 302, 304, 306, 309—311, 313, 490, 491, 522, 534, 539, 542, 552
Нардини 403
Наццам 423
Нейман К. Й. 137, 463
Нерон 291
Низе Б. 138
Никандр из Колофона 396
Николай Кузанский 220, 222, 409
Ницше Фридрих 126, 138, 154, 155, 159, 161, 163, 169, 177, 181, 186, 244, 249, 320, 345, 355, 415, 420, 428, 433, 471, 473, 488, 496,

513, 522, 525, 526, 530—538, 544, 549, 551—553, 555—558, 561—565, 577, 606
Ньютон Исаак 143, 151, 205, 212, 223, 229, 231, 235, 247, 250, 256, 275, 280, 283, 320, 402, 409, 460, 464, 492, 495, 542, 555, 574, 575, 583, 586, 589, 609—611, 613—616, 618, 619, 621, 622

Овен 270
Окегем Йоханнес 401, 417
Окен Лоренц 487
Ольдах 447
Оресм Николай 218, 225, 226, 400, 572, 618
Ориген 385, 486
Оттон III 143, 161, 522

Павел апостол 147, 423, 486, 528, 543, 548, 549, 600
Павсаний 142
Палестрина (Джованни Пьерлуиджи да Палестрина) 253, 401, 417, 418, 451, 507, 589
Пальма В. 428
Парацельс (наст. имя Филипп Ауреол Теофраст Бомбаст фон Гогенгейм) 574
Парменид из Элеи 165, 177, 250, 579
Паскаль Блез 177, 217, 228, 247, 283, 300, 495, 497, 533, 587, 588
Патеркул Велей 373
Пахельбель Иоганн 390
Пахер Михаэль 426
Пеоний 437, 462
Пёппельман Маттеус Даниель 463
Перикл 136, 143, 293, 294, 296, 411, 498, 534
Пёрселл Генри 461
Перуджино (наст. имя Ваннуччи) Пьетро 425, 448, 456, 457
Петр I Великий 145
Петрарка Франческо 129, 142, 161, 451
Пигаль Жан Батист 419
Пизано Джованни 382, 408, 411, 437
Пиндар 546
Пирр 170
Пифагор Самосский 145, 173, 177, 178, 207, 211, 215, 222, 227, 247, 516, 555, 588
Планк Макс 576, 618
Платон 136, 143, 153, 159, 177, 181, 186, 205, 217, 218, 221—224, 226, 239, 247, 250, 256, 267, 280, 291, 321, 337, 443, 483, 492, 531, 541, 555, 588
Плиний 444, 466, 625
Плотин 205, 224, 235, 251, 383, 385, 423, 486, 531, 574, 586
Плутарх 141, 486, 498
Полибий 136, 137
Полигнот 308, 345, 391, 410, 418, 420, 461
Поликлет 158, 232, 341, 395, 397, 403, 431, 434, 438, 461, 462, 471, 475, 504
Поллайоло (Бенчи) Антонио дель 409, 410
Помпей 170
Поп Александр 430
Порта Джакомо делла 495, 589
Порфирий 572
Посидоний 485, 625
Пракситель 247, 397, 439, 443, 446, 462, 471, 475
Прокл 531
Прокопий Кесарийский 376
Протагор из Абдеры 492, 512, 537, 543, 555, 585, 608
Прудон Пьер Жозеф 564
Птолемей Клавдий 625
Птолемей Филадельф 601
Пуссен Никола 390, 420, 460
Пьеро делла Франческа 410, 413, 456, 465
Пюви де Шаванн 468
Пюже Пьер 419

Рабле Франсуа 433
Райски 447
Рамсес II 173, 180, 475
Ранке Леопольд фон 130, 152, 252
Рафаэль (Рафаэлло Санти) 267, 295, 390, 398, 401, 410, 417, 420, 438, 443, 447, 450, 451, 455—458, 613
Резерфорд Эрнест 576, 619
Рембрандт Харменс ван Рейн 153, 235, 250, 258, 288, 299, 329, 345, 349, 351, 392, 397, 406, 413, 416, 419, 421, 427—429, 438, 440, 444, 447, 451, 457, 458, 460, 465—468, 470, 475, 478, 502, 510, 512
Ренуар Огюст 472
Ригль Алоиз 377
Риман Бернхард 212, 223, 225, 245, 247, 616
Рименшнейдер Тильман 445

Ример 609
Ришелье Арман Жан дю Плесси 534
Робеспьер Максимильен 299, 309
Рогир ван дер Вейден 409
Роден Огюст 419
Родс Сесил Джон 129, 170—172, 534, 536
Роре де 409, 426, 428
Росселино Антонио 448
Россини Джоаккино 443, 473
Ротман 469
Рубенс Питер Пауэл 376, 428, 433, 446, 447, 455, 469, 470, 475, 612
Рунге Филипп Отто 469
Руссо Жан Жак 166, 300, 304, 310, 311, 375, 468, 537, 539, 550, 552, 559, 560, 606
Рюисдаль 420, 460

Савонарола Джироламо 405, 513, 533
Сахура 369, 370
Себастьяно дель Пьомбо (наст. имя Лучани) 447
Север Септимий 602
Севинье Мари Рабютен-Шанталь де 155
Сезанн Поль 468, 472, 473
Сезострис 235, 375
Селевк 220
Семпер Йоханнес 390
Сенека Луций Анней 141, 166, 326, 500
Сервантес Сааведра 308, 501, 502
Серен 213
аль-Сидшзи 225
Синьорелли Лука 391, 413, 416, 446, 447, 455, 612
Скарлатти Алессандро 389
Скопас 438, 446, 462
Скотт Вальтер 252
Слютер Клаус 419, 437, 463
Смит Адам 615
Сократ 141, 166, 532, 537—539, 606, 608
Софокл 135, 154, 267, 287, 293, 300, 474, 500, 505, 516, 531, 577, 601
Спенсер Герберт 548, 557
Спиноза Бенедикт (Барух) 486, 487, 611
Стамиц Ян Вацлав Антонин 341, 402, 463
Стендаль (наст. имя Анри Мари Бейль) 470
Стржиговский Йозеф 347, 377, 378
Стриндберг Август Юхан 154, 165, 168, 530, 538, 565
Сулла 298
Сципион Африканский 168, 296

Талейран (Талейран-Перигор) Шарль Морис 375
Тартини Джузеппе 403, 453
Тассо Торквато 510
Тацит 136—138, 291
Тереза, святая 533
Терпандер 393
Тиберий Клавдий Нерон 267, 299, 608
Тиберий Семпроний Гракх 296, 298
Тинторетто (Робусти) Якопо 376, 412
Типпо Сахиб 311
Тирсо де Молина (наст. имя Габриель Тельес) 506
Тициан (Тициано Вечеллио) 266, 390, 397, 398, 404, 416—418, 428, 438, 447, 451, 458, 465
Толстой Лев Николаевич 145, 154, 327, 489
Тома Ханс 469
Торвальдсен Бертель 419
Траян 173, 603
Тьеполо Джованни Баттиста 460, 461, 471
Тутмозис 249
Тюрго 615

Уде Фриц 468

Фалес 555, 571
Фалет 393
аль-Фараби Абу Наср Мухаммед ибн Тархан 343, 486
Фарадей Майкл 256, 568, 614, 615
Фейербах Ансельм 154, 447, 564
Фемистокл 135, 158, 267, 307, 534
Феокрит 546
Ферма Пьер 221, 227, 228, 230, 247, 402
Феспид 508
Фидий 153, 232, 247, 291, 293, 375, 395, 406, 417, 438, 439, 442, 451, 452, 462, 512, 546
Филон Александрийский 423, 531
Фихте Иоганн Готлиб 497, 551, 556, 559, 565

Фишер Петер 394
Фишер фон Эрлах Иоганн Бернхард 463
Фламиний Гай 169, 171, 172
Флёри (кардинал) 130, 535
Фома Аквинский 149, 300, 489, 588
Фрагонар Оноре 404
Франциск I 308
Франциск Ассизский 531, 589
Френель Огюстен Жан 617
Фрескобальди Джироламо 402
Фридрих Великий 129, 146, 269, 302, 542
Фридрих Вильгельм I 297, 532
Фридрих Каспар Давид 469
Фриних 504
Фробениус Лео 346
Фуке 414
Фукидид 136, 137, 291

Халс Франс 425, 460, 468
Хеопс 369
Хефрен 362, 369, 370
Хогарт Уильям 310, 460
Хом 430
аль-Хорезми 225
Хосров I Ануширван 370
Хрисипп 166, 340, 545

Царлино Джозеффо 402
Цезарь Гай Юлий 129, 131, 135, 146, 169—173, 270, 291, 293, 296, 298, 306, 313, 411, 491, 519, 534, 597, 604
Цицерон Марк Туллий 129, 163

Чжан-и 171
Чжуан-цзы 181
Чимабуэ (наст. имя Ченни ди Пепо) 357, 411, 448
Чимароза Доменико 471
Чиппендейл Томас 310

Шарден Жан Батист Симеон 469
Шарнхорст Герхард Иоганн 311
Шекспир Уильям 300, 302, 304, 306, 318, 371, 389, 431, 470, 502, 505, 507, 508, 510, 516, 532, 541, 542
Шеллинг Фридрих Вильгельм 487, 556, 559
Шефтсбери Антони Эшли Купер 310
Шиллер Иоганн Фридрих 316
Ширази Кут-ад-дин 486
Шлиман Генрих 142
Шонгауэр Мартин 426
Шопенгауэр Артур 133, 153, 154, 160, 181, 219, 282, 283, 488, 525, 526, 538, 541, 542, 556—561, 563—565
Шоу Джордж Бернард 168, 530, 536, 542, 549, 556—565
Шпицвег Карл 427
Шталь Георг Эрнст 574, 575
Штирнер Макс (наст. имя Каспар Шмидт) 530, 557
Штифель 342
Шторм Теодор 501
Шютц Генрих 389, 461, 507, 589

Эйлер Леонард 231, 242, 247, 283, 333, 402
Эйхендорф Йозеф 469
Экхарт Иоганн (Мейстер Экхарт) 357, 384, 522, 606
Эмпедокл из Агригента 511, 573, 575, 577
Энгельс Фридрих 557, 563, 564
Эпаминонд 138
Эпиктет 531, 537
Эпикур 371, 525, 532, 542, 544, 556, 557
Эратосфен Киренский 221, 625
Эсхил 142, 158, 159, 235, 375, 443, 494, 500, 503, 504, 541, 542

Юм Дэвид 555
Юстиниан I 235, 266, 370, 375

Якопо делла Кверча 411
Ян Отто 168
Ян Чжу 181
Янсен Иоганн 300
Яхмос I 476

СОДЕРЖАНИЕ

К. А. Свасьян. **ОСВАЛЬД ШПЕНГЛЕР И ЕГО РЕКВИЕМ ПО ЗАПАДУ — 5**

ПРЕДИСЛОВИЕ — 124

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ 1-го ТОМА — 127

ВВЕДЕНИЕ — 128

Задача.— Морфология мировой истории — новая философия.— Для кого существует история?— Античность и Индия неисторичны.— Египет: мумия и сожжение мертвых.— Форма мировой истории. Древний мир — Средние века — Новое время.— Возникновение этой схемы.— Ее разложение.— Западная Европа не центр тяжести.— Метод Гёте, как единственно исторический.— Мы и римляне.— Ницше и Моммзен.— Проблема цивилизации.— Империализм как развязка.— Необходимость и важность основной идеи.— Отношение к современной философии.— Ее последняя задача.— Возникновение книги.

ТАБЛИЦЫ К СРАВНИТЕЛЬНОЙ МОРФОЛОГИИ МИРОВОЙ ИСТОРИИ — 189

ГЛАВА ПЕРВАЯ. **О СМЫСЛЕ ЧИСЕЛ — 201**

Основные понятия.— Число как знак и полагание границы.— Каждая культура имеет свою собственную математику.— Античное число как величина.— Картина мира Аристарха.— Диофант и арабское число.— Западное число как функция.— Мировой страх и мировая тоска.— Геометрия и арифметика.— Классические проблемы предела.— Переход через границы чувства зрения. Символические миры пространства.— Последние возможности.

ГЛАВА ВТОРАЯ. **ПРОБЛЕМА МИРОВОЙ ИСТОРИИ — 248**

I. Физиогномика и систематика — 248

Коперниканский метод.— История и природа.— Гештальт и закон.— Физиогномика и систематика.— Культуры как организмы.— Внутренняя форма, темп, длительность.— Однородность строения.— «Одновременность».

II. Идея судьбы и принцип каузальности — 272

Органическая и неорганическая логика.— Время и судьба, пространство и каузальность.— Проблема времени.— Время — противопонятие пространства.— Символы времени (трагика, хронометраж, погребение).— Забота (эротика, государство, техника). Судьба и случай.— Случай и причина.— Случай и стиль существования.— Анонимные и личные эпохи.— Направление в будущее и картина прошлого.— Существует ли наука истории?— Новая постановка вопроса.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ. **МАКРОКОСМ — 323**

I. Символика картины мира и проблема пространства — 323

Макрокосм как совокупность символов по отношению к душе.— Пространство и смерть.— «Все преходящее есть лишь подобье».— Проблема пространства: только глубина образует пространство.—Глубина пространства как время.— Рождение мировоззрения из прасимвола культуры.— Античный прасимвол есть тело, арабский есть пещера, западный есть бесконечное пространство.

II. Аполлоническая, фаустовская, магическая душа — 345

Прасимвол, архитектура и мир богов.— Египетский прасимвол пути.— Выразительный язык искусства: орнаментика или имитация.— Орнамент и ранняя архитектура.— Архитектура окна.— Большой стиль.— История стиля как организм.— К истории арабского стиля.— Психология художественной техники.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. **МУЗЫКА И ПЛАСТИКА — 388**

I. Изобразительные искусства — 388

Музыка есть изобразительное искусство.— Разделение с иных, чем историческая, точек зрения невозможно.— Выбор искусств как выразительное средство высшего порядка.— Аполлоническая и фаустовская группы искусств.— Ступени западной музыки.— Ренессанс как антиготическое (антимузыкальное) движение.—Характер барокко.— Парк.— Символика красок. Краски близи и дали.— Золотой фон и коричневый тон ателье.— Патина.

II. Обнаженная фигура и портрет — 432

Способы изображения человека.— Портрет, таинство покаяния, структура предложения.— Головы античных статуй.— Детские и женские изображения.— Эллинистические изображения.— Портрет барокко.— Леонардо, Рафаэль и Микеланджело, как победители Ренессанса.— Победа инструментальной музыки над масляной живописью около 1670 года (соответствующая победе объемной пластики над фреской около 460 года до Р. Х.).— Импрессионизм.— Пергам и Байрейт: смерть искусства.

ГЛАВА ПЯТАЯ. **КАРТИНА ДУШИ И ЧУВСТВО ЖИЗНИ — 477**

I. О форме души — 477

Картина души есть функция картины мира.— Психология есть антифизика.— Аполлоническая, магическая, фаустовская картина души.— «Воля» в готическом «душевном пространстве».— «Внутренняя мифология».— Воля и характер.— Античная трагедия осанки и фаустовская трагедия характера.— Символика образа сцены.— Дневное и ночное искусство.— Популярность и эзотерика.— Астрономическая картина.— Географический горизонт.

II. Буддизм, стоицизм, социализм — 524

Фаустовская мораль чисто динамична.— Каждая культура обладает своей собственной формой морали.— Мораль осанки и мораль воли.— Будда, Сократ, Руссо как выразители начинающихся цивилизаций.— Трагическая и плебейская мораль.— Возвращение к природе, иррелигиозности, нигилизму.— Этический социализм.— Одинаковое строение истории философии в каждой культуре.— Цивилизованная философия Запада.

ГЛАВА ШЕСТАЯ. **ФАУСТОВСКОЕ И АПОЛЛОНИЧЕСКОЕ ПОЗНАНИЕ ПРИРОДЫ — 566**

Теория как миф.— Каждое естествознание зависит от предшествовавшей религии.— Статика, алхимия, динамика как теории трех культур.— Атомистики.— Неразрешимость проблемы движения.— Стиль «каузального свершения», «опыта».— Богочувствование и природопознание.— Большой миф.— Античные, магические, фаустовские numina.— Атеизм.— Фаустовская физика как догмат силы.— Границы ее дальнейшего теоретического — не технического — развития.— Саморазрушение динамики; проникновение исторических представлений.— Конец теории: растворение в системе морфологических сродств.

ПРИМЕЧАНИЯ — 630

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН — 657

Шпенглер О.

Ш83 Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность/Пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна.— М.: Мысль, 1998.— 663, [1] с., 1 л. портр.

ISBN 5-244-00656-8
ISBN 5-244-00657-6

Первый том «Заката Европы» вышел в 1918 году и имел шумный успех. Уже в 1923 году он был переведен на русский язык (второй же так и остался недоступным русскому читателю). В 1924 году осуществляется второе, переработанное автором издание, по которому и выполнен настоящий перевод.

Настоящее издание снабжено обширной вступительной статьей, подготавливающей читателя к ошеломительному чтению, примечаниями, без которых многое останется просто за пределами понимания. Во втором томе будет дана Хроника жизни и Избранная библиография.

ББК 87.3(4Г)

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ

Освальд Шпенглер

ЗАКАТ ЕВРОПЫ

ОЧЕРКИ МОРФОЛОГИИ МИРОВОЙ ИСТОРИИ

1

Гештальт и действительность

Редакторы **Л. В. Литвинова, Е. Д. Вьюник, С. О. Крыштановская**
Младший редактор **Т. В. Евстегнеева**
Оформление художника **Э. К. Ипполитовой**
Художественный редактор **Г. М. Чеховский**
Технический редактор **Л. В. Барышева**
Корректоры **Г. С. Михеева, З. Н. Смирнова**

ЛР № 010150 от 30.12.96

Подписано в печать 18.02.98. Формат 60x90 1/16. Бумага офсетная № 1. Гарнитура «Таймс». Офсетная печать. Усл. печ. листов 42,0. Усл. кр.-отт. 42,5. Учетно-издательских листов 43,22. Тираж 5 000 экз. Заказ № 127.

Издательство «Мысль». 117071, Москва, В-71, Ленинский проспект, 15.

Отпечатано с готовых диапозитивов на ИПП «Уральский рабочий»
620219, Екатеринбург, ул. Тургенева, 13.

В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ "МЫСЛЬ" ВЫШЛИ В СВЕТ

С 1993 г. издательство "Мысль" приступило к изданию сочинений А.Ф. Лосева (1893—1988) — известного русского философа и филолога, исследователя музыкального и художественного творчества.

Алексей Федорович Лосев — наш современник, вскормленный серебряным веком русской культуры. Его учителями были Вяч. Иванов, С. Франк, С. Булгаков, о. Павел Флоренский.

А.Ф. Лосев начал печататься в 1916 г., а с 1927 по 1930 г. выпустил восемь книг, которые представляют собственно его философию. Эти труды были изданы малыми тиражами, однако именно они создали Лосеву мировую известность как последнему выразителю русской философской мысли.

Предлагаемое многотомное издание сочинений философа представляет раннего Лосева, неизвестного Лосева, неизданного Лосева, а также тот период творчества мыслителя, когда его после многолетнего перерыва вновь стали печатать (50-е годы).

Сочинения вышли отдельными книгами под условными названиями, без указания томов, но в едином оформлении.

Книга I. "Бытие — Имя — Космос". 1993. 958 с.

Ранние произведения (20—30-х годов) — так называемое восьмикнижие, а также неизданное ("Вещь и имя") и произведения 50-х годов.

Книга II. "Очерки античного символизма и мифологии". 1993. 959 с.

Том целиком составляют "Очерки..." — фундаментальный труд, в котором автор, широко исследуя античную мысль и культуру, а также историю восприятия античности европейской культурой, развивает свою оригинальную концепцию платонизма. "Очерки..." вышли в 1930 г. и больше не переиздавались.

Книга III. "Миф — Число — Сущность". 1994. 919 с.

Включает работы 20-х — начала 30-х годов. Из них только "Диалектика мифа" и "Первозданная сущность" были сравнительно недавно переизданы. "Критика платонизма у Аристотеля" и "Диалектика числа у Плотина" давно стали библиографической редкостью. Остальные работы, составляющие большую часть тома ("Са́мое само́" и др.), издаются впервые.

Книга IV."Форма — Стиль — Выражение". 1995. 944 с.

Том составляют работы, посвященные проблемам художественного и музыкального творчества. Часть из них публикуется впервые.

Книга V. "Мифология греков и римлян". 1996. 975 с.

Том включает два фундаментальных исследования, посвященные проблемам формирования античной мифологии. "Античная мифология в ее историческом развитии" явилась в 1957 г. первой работой, опубликованной после почти 30-летнего молчания философа. "Теогония и космогония" публикуется впервые и представляет собой собрание первоисточников, снабженное глубоким авторским комментарием.

Книга VI. "Хаос и структура". 1997. 831 с.

Книга посвящена философии математики и представляет читателю в полном объеме не освещавшийся ранее пласт творчества мыслителя. Все произведения публикуются впервые.

Составление всех вышедших томов было осуществлено А.А. Тахо-Годи; общее редактирование — А.А. Тахо-Годи, И.И. Маханьковым, В.П. Троицким. Каждый том снабжен послесловием, примечаниями и указателем имен.

В 1998 г. издательство "Мысль" предполагает продолжить издание трудов Алексея Федоровича Лосева в серийном оформлении.